عقدة هرمس

نظرات فلسفية في الترجمة

عقدة هرمس

نظرات فلسفية في الترجمة

لجنة الفلسفة :

يوسف تيبس (منسقاً)
فتحي المسكيني
عبد الإله بلقزيز
عز الدين خطابي
فضل الله العميري
نجيب الحصادي

المنظمة العربية للترجمة

شارل لوبلان

عقدة هرمس

نظرات فلسفية في الترجمة

ترجمة وتقديم

بسام بركة

مراجعة

ريما بركة

الـفـهـرسـة أثـنـاء الـنـشـر ـ إعـداد المنـظـمـة الـعـربـيـة لـلـتـرجـمـة
لوبلان، شارل
عقدة هرمس: نظرات فلسفية في الترجمة/ شارل لوبلان؛ ترجمة وتقديم بسام بركة؛ مراجعة ريما بركة.
221 ص. ـ (فلسفة)
يشتمل على فهرس.
ISBN 978-614-434-030-1
1. الفلسفة. 2. الترجمة. أ. العنوان. ب. بركة، بسام (مترجم). ج. بركة، ريما (مراجع). د. السلسلة.
418.02

«الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبّر بالضرورة
عن اتجاهات تتبناها المنظمة العربية للترجمة»

Le Blanc, Charles
Le complexe d'Hermès: Regards philosophiques sur la traduction



المنظمة العربية للترجمة
بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: 5996 ـ 113
الحمراء ـ بيروت 2090 1103 ـ لبنان
هاتف: 753031 ـ 753024 (9611) / فاكس: 753032 (9611)
e-mail: info@aot.org.lb - Web Site: http://www.aot.org.lb

توزيع: **مركز دراسات الوحدة العربية**
بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: 6001 ـ 113
الحمراء ـ بيروت 2407 2034 ـ لبنان
تلفون: 750084 ـ 750085 ـ 750086 (9611)
برقياً: «مرعربي» ـ بيروت / فاكس: 750088 (9611)
e-mail: info@caus.org.lb - Web Site: http://www.caus.org.lb

الطبعة الأولى: بيروت، تشرين الثاني (نوفمبر) 2013

المحتويات

مقدّمة المترجم

من الصعب كتابة تقديم لهذا الكتاب الذي يُعدّ جديداً في تكوينه وفريداً من نوعه. فهو لا يلتزم بالتقسيم المُعتاد إلى أبواب وفصول، أو إلى عناوين عامّة وعناوين فرعية. إذا استثنينا الجزء التقديمي "أنشودة إلى هرمس" والجزء الأخير منه "الزم الصمت"، لا نصادف أيَّ عنوان فيه، فالكتاب يتكوّن من فقرات متتالية مرقّمة من 1 إلى 126. سياسة توزيع المؤلَّف هذه لا نجدها إلا عند عددٍ قليل من المفكرين والفلاسفة. وأفضل تقديم للأفكار الموجودة فيه هو قراءته بكامله، إذ إنّه كلٌّ متكامل تَنْساب فيه الأفكارُ الواحدة تلو الأخرى بترابطٍ منطقيّ أحياناً وإبداعي في معظم الأحيان.

لا يعني هذا الترتيب بفقراتٍ متتابعة أنّ كتاب "عقدة هرمس" ينقصه التماسك والتسلسل المنطقي. على العكس من ذلك. فالفقرات التي يتكوَّن منها الكتاب تتتابع الواحدة بعد الأخرى مثل السلسلة الذهبية فيتداخل طرف هذه بطرف تلك، أو أنها مثل عقد اللؤلؤ تتراص حباتها إحداها بمحاذاة الأخرى، لكنها تترابط في ما بينها فيجمعها خيطٌ خفي ليكوّن منها حلية نادرة.

الخيط الخفي هو التفكير حول الترجمة، مع لازمةٍ تؤكّد أنه لا

يمكن وضع نظرية مجرّدة في الترجمة تعتمد على الاستدلال العقلي، فالممكن في مجال الترجمة هو معالجة قضيتها من حيث هي ممارسة لغوية وتواصلية وثقافية، وخصوصاً معالجتها مع الإيمان العميق بأنها عملية فنية شعرية يغلب عليها طابع الذاتية المُبدعة.

نستطيع أنْ نصف "عقدة هرمس" بأنه مؤلَّف تاريخي وفكري وتطبيقي. الكتاب تاريخي لأنّه يعرض لتطوّر الأفكار الفلسفية حول الترجمة خلال قرون تمتدّ من الفلسفة الإغريقية القديمة حتى أيامنا هذه، فهو ينطلق من الأساطير اليونانية وينتهي بالنظريات الحديثة، مروراً بالقرون الوسطى والعصر الكلاسيكي ورومانسية القرن التاسع عشر.

أما من الجانب الفكري، فهذا الكتاب يعرض للأفكار والنظريات التي وضعها الفلاسفة الغربيّون والتي تناولوا فيها الترجمة من قريب أو من بعيد، فيفنّدها بالتفاصيل، ويبيِّن ما لها وما عليها. وهو في ذلك يتبع منهجية المقارنة، فيقابل الأفكار والنظريات عند شيشرون، وستاينر، وبنيامين، وليفيناس، وبرمان، وأمبرتو إيكو، وغيرهم كثير.

بالإضافة إلى ذلك، يُعالج المؤلِّف موضوع الترجمة من كل جوانبه النظرية والتطبيقية. فهو يتناول، على سبيل المثال، مقدمة همبولت لترجمة "**أغاممنون**"، ويبيّن الفوارق بين أفكاره العامة حول الترجمة التي يعرضها في هذه المقدّمة، من جهة، والممارسة الحقيقية التي يقوم بها في ترجمته الفعلية لعمل أسخيلوس إلى اللغة الألمانية، من جهة أخرى. وهو يقوم بذلك انطلاقاً من الفكرة العامة التي تجمع بين كل فقرات الكتاب، وهي أنّ الترجمة الجيّدة تُهيمن عليها صفة الإبداعية والذاتية.

يستند المؤلف في نظريته هذه إلى صورةٍ اقتبسها من الأساطير اليونانية. فهو يتصوّر أن هناك صراعاً بين هرمس وأبولون، بين العبودية والإبداع، بين الالتزام بحرفية النص المطلوب ترجمته وإعادة الكتابة فنياً في اللغة المترجم إليها. ولا ينسى في كل ذلك أن يبين مدى التفاعل بين النظرية الفلسفية والتنظير للترجمة، مع ما يمكن أن يجلب هذا التفاعل من أخطار وتوهّمات، وخصوصاً إذا تناول المنظِّر للترجمة جزءاً بسيطاً من النظرية الفلسفية من دون الاعتداد بها كلها (كما يحصل مع برمان واقتباسه لجانب واحد من فلسفة ليفيناس).

ولا بد هنا من ذكر ما يقدمه المؤلف حول جدلية العلاقة بين الغيرية والذاتية في موقف المترجم أمام النص الذي يقوم بنقله إلى لغته الأم. فمفهوم الغيرية يرتبط ـ في نظره ـ بالعلاقة بين الذات والآخر، ويقوم كذلك على الاعتراف بالآخر ليس فقط من حيث هو مُخالف للذات ومختلف على أصعدة عدة (دينية، ثقافية...)، بل هو يقوم كذلك على رفض وجود أي تماهٍ بين الطرفين. لكنْ، إذا كان التماهي بين الطرفين مُستحيلاً، وإذا كان يُعدّ ـ في فِعل الترجمة ـ أنّ النص المطلوب ترجمته يُمثل مُطلق الغيرية، فإنّ ذلك يعني أن النص غير قابلٍ للترجمة، بسبب استحالة العثور على نقاطٍ مُشتركة بين النصّ الأصلي والنصّ الهدف. من هنا يستنتج شارل لوبلان أنّ "الأساس" في الترجمة ليس الآخر في غيريته "وإنما الذات".

ذلك أن الذاتية تدلّ على كل ما يتعلّق بالحياة الداخلية للمرء، بصفتها أمراً يدركه هو نفسه، ويخصّه هو نفسه دون سواه. وعند استعمال اللغة تبرز الذاتية في مظاهر عديدة من الخطاب. لذلك يرى المؤلف أنّ تنظيم الخطاب هو في نهاية الأمر عمليةُ تكَفُّلٍ تقوم بها الأشكالُ البلاغية التي ـ إذا صحّ القول ـ تعمل فيها ذاتيةُ الذي يتواصل في تشكيل الخطاب. وتكون هذه الذاتية، في نهاية الأمر،

هي التي تُنتِجه وتَضمن تماسكه. تلك الذاتية إذاً هي التي يتوجّب علينا بنتيجة الأمر أنْ نتعرّف عليها من أجل تأويل النصّ تأويلاً صحيحاً، ودون أنْ يلهينا عن ذلك "الشكلُ الخارجي" للرسالة.

من سينتصر في هذا الصراع بين الغيرية والذاتية، بين هرمس المتمسّك بحرفية الرسالة وأبولون، صاحب القيثارة وربّ الفنون والإبداع؟ من يقرأ هذا الكتاب يحصل على الجواب تباعاً، مع متعة اكتساب المعارف واكتشاف مَكْنونات الفِعل الترجَمِيّ.

* * *

يتمتع شارل لوبلان، مؤلّف هذا الكتاب (بالإضافة إلى معارفه الموسوعية الخاصة بتاريخ الفكر الغربي)، بخبرة طويلة في التعليم الجامعي، في مجال الترجمة والفلسفة، كما أنه وضع عدداً من المؤلّفات في مواضيع فلسفية وأدبية، وقام بترجمة العديد من الأعمال الأدبية والفكرية بين الفرنسية والإنجليزية والألمانية والإيطالية.

* * *

في النهاية، لا بدّ من توجيه الشكر لكل من ساهم في وضع هذا الكتاب في حِلّته العربية. ونخصّ بالذكر محمد إبراهيم بركة الذي قرأ النص العربي ونقّحه، وريما بركة التي في مراجعتها للترجمة أدخلت العديدَ من الإضافات والتصويبات، ونذكر خصوصاً مؤلّف هذا الكتاب الذي لم يألُ جهداً في الإجابة على أسئلتنا واستفساراتنا مما أتاح لنا تصويب ترجمتنا هذه في مواقع عديدة منها.

بسام بركة

طرابلس (لبنان)، 25 أيلول/ سبتمبر، 2013

مقدّمة المؤلّف للنسخة العربية

السعادة وليدة الصُّدَف، ولا الإرادة. هكذا هو الأمر مع الكُتُب التي تدين بتكوينها وولادتها للظروف السعيدة، أكثر مما تدين بذلك للقرارات الحاسمة. صحيحٌ أنّ الثقافة تدين بالفضل الكبير إلى مُثابرة الكتّاب، لكن الفضل الأكبر يعود أيضاً إلى القدر الذي يُصيب المؤلّف، فهو ينفث في ذهنه موضوعاً مناسباً يصبح في ما بعد ـ أو هذا ما يتمنّاه هو ـ مصدر سعادةٍ ومتعة لقُرّائه.

لقد كان مصدر سعادتي، في كتاب **عقدة هرمس**، أنني وجدت موضوعاً غنياً وصلت في معالجته إلى أنْ أضع على طاولة البحث نقداً لإبستيمولوجيا العلوم الإنسانية عبر استخدام موقفٍ دقيق هو موقف الترجمة. فعلم الترجمة ـ وهو علم جديد يقوم على ممارسةٍ قديمة ـ يحتضن أحياناً عدداً كبيراً من العُيوب التي عرفتها دراسة اللغات والآداب القديمة: مصطلحات فضفاضة، ومراجع تقريبية، وشَطط في الاستدلال. فنحن نجد فيها منذ أربعين سنة غزارة في النظريات المختلفة، والتفسيرات المُتعدِّدة الأوْجه، والفروقات التي غالباً ما تكون فارغة، والتي دائماً تقريباً ما تكون واهية. لم يتردّد جورج ستاينر في أنْ يكتب أنه لم يُقل حول فنّ الترجمة شيءٌ جديد ومهمّ بعد شيشرون (Cicéron)، وأن الترجمة تبقى إجمالاً موضوع

النقاش حول الروح والحرف. وأنا أوافقه الرأي. إذْ لا يُمكن الخروج فعلياً من هذا الخيار بين الأمرين، إلا إذا أردنا أن نجعل من الترجمة ما هي ليست عليه، أي نوعاً من علم الاجتماع، أو الفلسفة، أو اللسانيات، أو النَّسَويّة... إلخ. فالترجمة بالنسبة إلى المُنظِّر هي نوعاً ما مثل البحر الميت بالنسبة إلى الطيور: لا يُمكن الطَّيَرانُ فوقه من دون التعرّض لخطر الفَناء. على من يفكّر في الترجمة أنْ يتجنَّب في بداية الأمر تصوّر أنّ نتيجة تفكيره تتطابق بالفعل مع الواقع الذي يُراقبه. فكل نظريةٍ في العلوم الإنسانية هي نوعاً ما مثل العمل الفني الذي يعتمد في أسُسه على العالم، إلا أنه يتوجّب عليه أن يُحوِّل هذا العالم كي يكون عملاً فنياً. لكنْ، كما أننا لا يمكن أنْ نظنّ أننا سنصادف في الطبيعة مشاهدَ البروفانس التي رسمها سيزان أو أرياف روما التي رسمها تورنر، كذلك يجب الابتعاد عن التفكير بأنّ الوقائع التي تُقدّمها الإنسانيات يمكن أن توجد كما تظهر في الكتب. فعلى عكس العلم، الذي تكون فيه الحقيقة اكتشافاً، تأتي حقيقةُ العلوم الإنسانية نتيجةً للبناء والصياغة. وهذه النظريات ليست بتاتاً سوى نماذج تشرح كيف يُمكن أنْ يكون العلمُ والبشر في حال كان هذا النموذج صحيحاً. والواقع أنه ليس من الأهمية كثيراً أنْ توجد فِعلياً عقدة أوديب، أو عقدة إلكتر، أو عقدة هرمس، إلا أنه من المهم جداً ـ من أجل فَهْم العالم ـ أنْ يُقدَّم أمام محكمة الفكر الحبُّ تجاه الأب، أو الحبُّ تجاه الأم، أو الحبُّ تجاه الكلمات.

إن واحدةً من الأطروحات في هذا الكتاب تؤكّد واقع أنه لا يُمكن لنظريةٍ في الترجمة أنْ تقوم على البرهان العقلي. والقبول الذي يُمكن أنْ تشهده في أوساط العلماء يجب إذاً أن نبحث عنه خارج إطار سلسلةِ الإثباتات القياسية. وهناك فكرة مهمّة أخرى في هذا

الكتاب وهي تفكيك الحجج التي تهدف إلى جعل الترجمة أمراً يرتبط بمفهوم الآخر. لقد أردت أنْ أوضِّح أنّ الترجمة هي أولاً وقبل كل شيء مسألةٌ تخصّ الهوية، وأنّ الانفتاح على الآخر في الترجمة لا يكون له أيُّ معنى إذا لم تُمتلك هُوية الأصل. أخيراً، إذا كان لا بدّ من التحدّث عن نظريةٍ للترجمة، فإنني أعتبر أنه من الضروري أنْ يقوم ذلك على نظريةٍ في القراءة، وهذه هي النظرية التي أقوم الآن بوَضْعها في كتابٍ سيصدر قريباً. وأتمنّى أنْ يلقى هذا الكتاب، مِثل "عقدة هرمس"، الفرصة في أن يُقدَّم للقرّاء العرب. الحقيقة أنّ هذا الكتاب الذي بين يدي القارئ يحميه إلهُ المُسافرين، الإله الذي يحمل الرسائلَ إلى أطراف الدنيا أفضل من أيِّ رسولٍ آخر.

شارل لوبلان

أوتاوا، 9 أيلول/ سبتمبر، 2013

"الحمار في نظري حصانٌ تُرجم إلى اللغة الهولندية" (ليشتنبرغ).

Lichtenberg, *Sudelbücher,* H 166.

"لقد أبْطلت الحضارةُ المُعاصرة الشخصية بإعادتها كلَّ شيءٍ إلى الموضوعية، وهذا ما أرى فيه وَجْهاً من وُجوه بُؤسها العميق. لهذا السبب، لم نعُد نستطيع الوقوف على معنى كلمة "تواصَلَ"، وبِتنا نُفضّل الالتفات مباشرة إلى "الموضوع" الذي نريد أنْ نُوْصله" (كيركيغارد).

Kierkegaard, *Pap.* VIII^2 B 78-79.

أنشودة إلى هرمس[1]

يا إله الوحي، أيا هرمس، ملك سيلان وأركاديا ذات القطعان العديدة، يا رسول الآلهة العطوف الذي أنجبته مايا المهيبة والجميلة بعد أن اقترنت بزيوس!

كانت مايا تسكن في مغارة تُظلّلها الأشجار بعيداً جداً عن الآلهة المَحظوظين. فجاء زيوس تحت جُنح الظَّلام، ومارس الحب مع هذه الحورية الشابة، في حين كان وجه هيرا الجليلة تُغطيه سكينةُ النوم، وفي حين كانت أعينُ الآلهة الخالدين والبشر كما لو أنها مليئةٌ بالأحلام. أنجبت أجملُ الإلهات هرمس، وكان ولداً فصيحاً ومُحتالاً، وسارقاً بارعاً، وسيّد الأحلام، وحامي الأبواب المُغلقة، وحارس الليل ذي السواد الحالك كالأبنوس. بعد خروجه من بطن أمه، لم يبقَ طويلاً في لفائف القِماطات المُقدّسة.

وُلد في الصباح، وفي وَسَط النهار كان يتكلم. وعندما حلّ

(1) هذا نص مُبتكر مُستوحى من نشيد هوميروس إلى هرمس. في ما يتعلق بنص هوميروس، انظر: Hésiode, "Hymnes homériques," dans: *Théogonie et autres poèmes*, textes présentés, traduits et annotés par Jean-Louis Backès, Folio/Classique (Paris: Gallimard, 2001), pp. 242-276.

الليل، اجتاز عتبة المغارة المُعتمة، وانطلق بحثاً عن المغامرات. عندما رأى الولدُ سلحفاةً تزحف بخُطى بطيئة بين أزهار الحقل، أمسك بها، وبعد أنْ أفرغ تُرسَها من الأحشاء بخنجرٍ رفيع من البرونز، قطع بضع قصبات، وشدّ بمهارة قطعة من جلد الثور، وجمع إلى كل ذلك سبعة أوتارٍ من أمعاء النعاج. هكذا ابتدع هرمس القيثارة التي تأخذ بألباب البشر آكلي الخُبز. عندما انتهى هرمس من صناعة هذه الآلة، عزف عليها، وارتجل الأشعار. وكما يفعل الشبّانُ السّكارى عندما يبحثون عن التسلية، وضع بعض الحِوارات الغرامية في قالبٍ موسيقي، حواراتِ زيوس، أبيه، مع مايا الجميلة، أمه. فاحتفل بولادته العظيمة، وتغنّى بصاحبات هذه الحورية، ومساكنها النفيسة، والركائز وأحواض الماء الهادئة التي كانت موجودة في مغارتها. أيها الولد العبقري، لماذا لم تتوقّف عندها، في الوقت الذي كان لا يزال فيه صوتُك لك، وكلماتُك لك أيضاً! لكنّ الغطرسة، المُغالاة المجنونة، تتربّص بالخالدين بقدْر ما تتربّص بالبشر!

كان هرمس مُقمَّطاً في المغارة عندما عكّر صفوَه شذاً لطيفٌ ولكنه خطير، إنه رائحة اللّحْم المَشْويّ. هذا الأريج كانت تحمله رياحُ جبال "بيري" التي توجد فيها بقرات "أبولون"، وهي حيوانات مُخصَّصة للذبائح الإلهية. أراد هرمس الشاب أن يتذوّق من لَحْم الأُضحيات التي تُعدّ للآلهة وحدها. فوضع القيثارة جانباً، ووصل إلى إحدى الهضبات بسرعةٍ مثل سرعة الفكرة التي تجتاح عقل إنسان تقلّبه آلافُ الهموم. كان يدبّر في نفسه مشروعاً غدّاراً، كما يفعل غالباً السارقون. لقد اختطف ابنُ مايا من هذا القطيع خمسين بقرة خائرة. لكن، من أجل أنْ يُخفي آثارها، قادها وهي تشرد في منعطفات طريقٍ تملأه الرمال. وقام فوق ذلك بحيلةٍ بارعة، وهي أنه

جعل القطيع يمشي إلى الخلف، ثم حلّ عقدة حذائه عند شواطئ البحر وجمع أغصان الريحان وبعض أوراق الأثْل وربطها بطريقةٍ مدهشة، وغامضة، وغريبة. وبعد أنْ حَزم هذه الغنائم الخضراء من الغابة، ركّزها في رجليه مثل حذاءٍ خفيف لا يزال يحمل الأوراقَ التي أخذها من على جبل "بيري". فيما بعد ذلك، عندما سيعمل على نقل الرسائل، سيتذكّر هرمس في كل مرة هذه الحيلة، لدرجة أنّ "التخفّي" أصبح عنده مثل طبيعةٍ ثانية.

قاد ابنُ زيوس العبقري البقرات ذات الجِباه العريضة والتي سرقها من "أبولون" إلى ضِفاف نهر "الألفيوس". وعند طُلوع النهار، وصل إلى أعالي "سيلان" بسرعة مثل سرعة الشرارة التي تنبثق من النار. لم يره أحد، لا الآلهة ولا البشر، وحتى الكلاب نفسها لم تنبح. أمُّه وحدها، مايا، عرفت بالأمر، فقالت له هذه الكلمات الروحانية: "أيها المُحتال، أيها الوَلد المُفعم بالشجاعة، لماذا قطَعت عتمة الليل وعرّضت نفسك، بسرقتك هذه، لأنْ يقوم أبولون، ابن لاتون القدير، بتثبيت الغِلال الثقيلة إلى أعضائك وأنْ يصبّ عليك جام غضبه؟" فأجابها هرمس بهذه الكلمات المليئة بالمَكر: "يا أمّاه، لماذا ترعبين ولداً ضعيفاً يعرف بالكاد بعض الحِيل ولا يزال يرتجف عند سَماع صوت أمه؟ لماذا يتوجّب عليّ أنْ أبقى الوحيد بين الخالدين من دون عَطايا ولا أُضْحيات؟ ألا أستحقّ أنا أيضاً تكريمات المذابح؟ ألا يوجد أحدٌ إذاً أبداً ليُشعل نارَ اللحوم المُقدَّسة من أجلي؟ أليس من الأجمل أنْ أنعم بالثروات والكُنوز، كما يفعل الآلهة الخالدون، بدلاً من البقاء خاملاً وفارغاً في عتمة هذه المغارة؟ أنا أريد أنْ أتمتّع بالتكريمات نفسها التي يتمتع بها أبولون، وسأحاول كل جهدي أنْ أسرقها منه، طالما أنَّ أبي مَنَعها عني".

تلك هي العبارات التي قالها ابنُ صاحب التّرس. يا لها من كلماتٍ بائسة، فالسماء تتخلّى دائماً عن ذلك الذي يتخطّى الحدود. وكما أنّ الشجرة التي تنطلق في السماوات أكثر مما يجب تَضْربها الصاعقة، كذلك فإنّ هرمس في تصميمه المَجنون على أن يتبوّأ مكاناً له بين الخالدين دخل في صراع مع "أبولون" ذي السهام السديدة. لكنّ الآلهة تستجيب لتوسّلات من تعزم على أنْ تُهلكه. وهذا ما جرى مع هرمس الذي فقد حُريته عندما أصبح من الخالدين.

لقد استشاط "أبولون" غضباً لِسرقة بقراته، فجاب العالم بحثاً عنها، ووصل في نهاية الأمر إلى "سيلان". ما أنْ لَمَحه هرمس حتى غاص في قِماطه المُعطّر وظلّ فيها مثل الجُذوة تحت كومة من الرماد.

عندها قال أبولون: "أيها الولد الذي يرقد في مهده، قل لي أين توجد عجلاتي. وإلا سيقع بيننا صراعات وخيمة العاقبة. سأمسك بك، وسأرميك في "ترتاروس" العميق، في قلب الظلمات الرهيبة التي لا نظر فيها. ولن يكون بمقدور أبيك ولا أمِّك المُبجّلة أنْ يُعيداك إلى النور، ولكنك ستحيا وأنت مدفون تحت التراب، ولن تسود إلا على عددٍ قليل من بني البشر". هكذا تكلم "أبولون" ذو القوس الفضّيّ.

أقسم هرمس أنه لم يكن صاحبَ هذه السرقات، وعَرض على ابن "لاتون" أنْ يعرضا هذا الخلاف على زيوس الذي يرعد في الأعالي.

عندما قدّم هرمس هذا العرض، كانت عيناه تتألّق ببريقٍ ساطِع. رفع حاجبيه، وألقى بنظرات وقحة في كل الاتجاهات. كانت نظراتٍ تنبعث منها نارٌ ساخرة.

هكذا جرى الحديث بين هرمس وابن لاتون البارع، لكنه حديثٌ تتوقّد فيه عواطف متناقضة. كان أحدهما يتكلم بصدقِ قلبه، وهو يُدرك أنّ هرمس الشهير هو سارق بقراته. وكان الآخر، ملك "سيلان" الفتيّ، يُحاول أنْ يخدع "أبولون فيبوس" بحِيَله وكلماته المليئة بالخداع. لكن، على الرغم من كون هرمس بارعاً في حِيَله، فإنه ألفى هنا منافساً قد يكون أستاذاً عليه.

انتزع "أبولون" هرمس من قِماطه وحمله إلى أعالي جبل الأولمب. هناك كانت توجد مَوازينُ العدالة المُخصَّصة للآلهة. عند وصولهما، دوَّت السَّماوات بنغمةٍ عذبة، واجتمع الخالدون في خلوات الأولمب. كان "أبولون" وهرمس يقفان أمام زيوس. عندها توجّه الإله الذي يُطلق الصَّواعق إلى "فيبوس" بهذه الكلمات: "مِنْ أين أتيت بهذه الفريسة الرّائعة، بهذا الطفل الوليد الذي قد تحسبه غُلاماً؟ لا شكّ أنك أتيت أمام مجلس الآلهة لأمرٍ جَلَل؟"

فأجابه أبولون: "تحت جنح ظلمات الليل، سرق عجلاتي من البَراري، وجعلها تعبر شَواطئ البحر، وقادها إلى بيلوس. أما هو، البارع، والمحتال، فإنه لم يمشِ على الأرض الرملية لا بيديه ولا برجليه. لقد استعان بفكرة ذكية ليجتاز هذا الدرب العجيب. مَن يكون هذا الولدُ العفريت ليطلب تقاسم الحصص فيما لا ينتمي إلا إلى الخالدين؟ فليردّ ما سرقه".

هذا ما قاله "أبولون" الرائع، ثم قعد.

توجه هرمس بدوره بالكلام إلى زيوس، سيد الآلهة كلها: "يا زيوس العظيم، قلبي صادق، وأنا لا أعرف الكذب. اليوم بالذّات، عند شروق الشمس، جاء أبولون إلى منزلي بحثاً عن عجلاته ذات الأقدام القوية. لم يأتِ بصُحبة أيِّ شاهدٍ من بين الآلهة. ولم يُقدّم لي

أيَّ دليل، ومع ذلك أمرني بلهجةٍ عنيفة أنْ أقول له أين توجد. وهدد بإلقائي في الترتاروس الواسع. كان يُفرط في استعمال قوته، هو الذي في مُقتبل العمر، في حين أنه يعرف جيداً جداً أنني لا أستطيع، أنا ابن البارحة، أنْ أكون مثل الرجل القوي الذي يسرق قطعان الماشية".

ابتسم زيوس لرؤية مهارة ابنه الذي كان ينكر بكل هذه الثقة بالنفس سرقة البقرات. قال زيوس بصوتٍ راعد: "لماذا سرقت بقرات أبولون؟ تكلَّمْ بصراحة وإلا سأرسل عليك نيميزيس المريرة".

عندها قال هرمس: "يا زيوس، يا ابن كرونوس صاحب القرارات التي لا تُمسّ، لماذا علي أن أبقى وَحْدي بين الخالدين دون عطايا ولا أضحيات؟ ألا أستحقّ أنا أيضاً تكريمات المذابح؟ ألا يوجد إذاً أبداً من يُشعل نارَ اللحوم المُقدَّسة لأجلي؟ أليس من الأجمل أنْ أنعم بالثروات والكنوز، كما يفعل الآلهة الخالدون، بدلاً من البقاء خاملاً وفارغاً في عتمة إحدى المغاور؟ أنا أريد أن أتمتّع بالتكريمات نفسها التي يتمتع بها أبولون، وسأحاول كل جهدي أنْ أسرقها منه، بما أنك مَنَعتها عني". قال هذا الكلام، فرمق زيوس الطفل بنظرة الشيران. عندها، تناول الكلام "بوسيدون"، مُزَعْزِعُ الأرض: "نحن ثلاثة، وُلدنا من كرونوس وريا، ثلاثة إخْوة: زيوس، ثم أنا، ثم الثالث، هاديس الذي يسود على الأموات. لقد قُسّم العالم إلى ثلاث حصص، من أجل أن يحصل كلٌّ منا على حصته الخاصة به، وفق النظام والعدالة". قال هذا الكلام، فتابع زيوس، أبو الآلهة وبني البشر المتقلّبين: "تَعْساً لمن يقضي على هذه القسمة، ولمن يرغب في أكثر مما منحه إياه القدر. أتريد أنْ تكون واحداً من الخالدين؟ فَلْيكُن. لكنك ستحمل كذلك عبء ذلك". هذا ما قاله زيوس. وأمر هرمس بأن يقوم مقام الدليل لأبولون الإله وأن

يدلّه، دون أي حيلة، إلى المكان الذي تُحتجز فيه البقراتُ القوية. أومأ ابنُ كرونوس بإشارة من رأسه، فسارع هرمس الجميل إلى إطاعته، لأنه وافق دون كثير عناء على فكرة إله التّرس.

أسرَع إذاً ابنا زيوس، ووصلا بعد قليل إلى "بيلوس" الرملية، على ضِفاف الألفيوس. دخل هرمس إلى الصخرة المدلهمة وأخرج إلى النور البقرات القوية. فشعر أبولون بغضبٍ لا يُوصف ينتاب قلبَه المُنْدفِع إلى الثأر. وفيما كانت مئة فكرة مشؤومة تعتور ابن لاتون، أخذ هرمس بيده اليُسرى قيثارته ونقر أوتارها بإيقاع. فأصدرت الآلة من تحت أصابعه صوتاً رنّاناً. ابتسم "أبولون" الرائع من شدة تمتّعه، فالنبرات الإلهية دخلت روحه وملأت قلبه بانفعالٍ شديد. وأُفعِم قلبُ أبولون برغبةٍ جامحة في امتلاك هذه القيثارة الصدّاحة. فتوجّه إلى هرمس بهذه الكلمات: "أيها العقل العبقري والبارع الذي يسرق بمثل هذه المهارة البقرات، لا يُمكن لخمسين دابة أن تُضاهي ثمن أغنياتك. من الآن وصاعداً، لن يكون بيننا إلا المناقشات الهادئة. لكن، قل لي يا ابن زيوس ومايا، من أين أتاك هذا الفن؟ أيُّ آلهةٍ من آلهات الفنّ يُمكن أن تُبدِّد الأحزان هكذا؟ ما هذه النغمات؟ إنني أرى فيها كلَّ اللذائذ مُجتمعة، المتعة، والحب، والميل إلى النوم الهادئ. أنا نفسي، أنا الرفيق الدائم لإلهات الفنّ في جبل الأولمب، لم يسبق لي أنْ تذوَّقت مثل هذه المتعة عندما كنت أصيخ إلى الأغنيات التي يُكرّرها الشباب خلال الولائم. يا ابن زيوس، أنا أتكلم معك بصراحة: أقسم لك بإبَر شجرة القرانية، سأعيدك وأنت سعيد ومنتصر إلى مجمع الخالدين، وسأقدم إليك العطايا الرائعة، ولن أخدعك أبداً".

أجابه هرمس على الفور بهذه الكلمات المعسولة: "يا أبولون الشهير، بما أنك تسألني، أنا لنْ أرفض تلقينك أسرارَ فنّي: وأنا أريد

أن أعلّمك إياها اليوم بالذات. أنا أريد أن أكون مُحبباً إليك بأفكاري وبكلماتي، يا ابن زيوس، أنتَ قويٌّ وقدير، وأنتَ أول من يجلس من بين الخالدين: إنّ زيوس يُحبُّك بحق، وهو يغدق عليك الهدايا والتكريمات. وبما أنك ترغب في العزف على القيثارة، غنِّ ورنّم ودَع قلبك يمتلئ فرحاً بقَبولها مني. تقبَّلْ إذاً هذه القيثارة، يا أبولون المجيد". قدّم القيثارة إلى "فيبوس" وهو يقول هذه الكلمات. عندها، أمسك ابن لاتون القيثارة بيده اليُسرى، وبدأ يعزف ألحاناً رخيمة وهو يمزج نبرات صوته بنغمات الآلة.

بعد أن غنّى أبولون، قال لهرمس: "يا ابن مايا المُحتال، أنا أخاف أن تسرق مني الآن قوسي وقيثارتي. لقد حصلتَ من زيوس على مهمة حراسة التجارة، والمبادلات الخدّاعة بين الرجال الذين يعيشون في الأرض الخصبة. إذا قبلتَ أنْ تُؤدّي قسَم الآلهة الكبير بأن تحلف بأمواج ستيكس الرهيبة، تكون قد أرضيت رغبات نفسي. اقسِمْ أنك لنْ تَستعيد القيثارة أبداً".

أدّى ابن مايا المحتال القسَم. بذلك، تخلّى هرمس إلى الأبد عن الإبداع وعن مباهج صنع الآلات الفنية اللطيفة، بعد أن تنازل منذ تلك اللحظة عنها لأبولون فيبوس. كان هرمس منتشٍ بالخلود الحديث، وهو بالنتيجة لم يكُنْ يُدرك بعد كم سيكون صعباً عليه، في الأزمنة التالية، أنْ يعزو عقم أعماله لخصوبة فكره السديد. إن الرغبة في الخلود عند هرمس قطعت الخيط في قسمة القدر. عندما أراد هرمس أن يصبح إلهاً بالكامل، وعندما صارع من أجل أن يُعترف به، كان عليه أن يدفع ثمن المُغالاة. لقد أراد أكثر من حصته بسرقة بقرات أبولون. لقد طمع بحصّة الآخر. إلا أنّ هذا الغرور كان لا بُدّ وأن تُعاقبه "نميزيس" المنتقمة، ابنة الليل.

أعطى أبولون إلى هرمس عصاً سحرية مُقابل القيثارة، وهي

مصدر الثروات والسعادة، وتلفّها ثلاثُ أوراقٍ من الذهب الصافي. "ستُساعد في حمايتك وتُتيح لك خدمة كل الآلهات. وسأقول لك أيضاً يا هرمس، يا ابن زيوس الكبير ومايا الشهيرة، أيها الإله المفيد للآلهات ذاتها، أنت ستكون الوحيد المستخدَم كرسولٍ أمين في السماء، وعلى الأرض، وفي مملكة هاديس، وعلى الرغم من أن هذا الإله بخيل، إلا أن مُكافأته لك لن تكون عادية".

فُرض على هرمس إذاً أنْ يكون الرسولَ الخالد للآلهة. لقد كان له أن يعيش إلى الأبد، لكن عليه ألا يتكلم أبداً من تلقاء نفسه. كان من واجبه أن يعيش تحت إمرة الآلهة الآخرين الذين يتوجب عليه أن يخدمهم وأن ينقل كلماتهم بكل أمانة. لقد حَكم هرمس على نفسه بالعبودية، بإعطائه القيثارة إلى أبولون، من دون أنْ يدري ذلك. ما إنْ أصبح هرمس خالداً، فَرَض على نفسه أن يكون إلى الأبد رسول الآلهة، ففقد بذلك حريته. لقد أمسى منذ تلك اللحظة مُجبراً على أن يكرّر كلمات الآخر ويعيد قولها، فباتت خطاباته، يا للأسف، تفتقد إلى خاصية الحرية الأساسية: وهي اللاتوقّعية [عَدَم إمكانيّة التوقّع]. كلُّ جهده، وكل سَعْيه، وكل عمله الرسولي، وكل أفكاره حول المصير الذي أضحى فيه، كل ذلك أصبح فيما بعد بمثابة جهدٍ طويل مبذول من أجل استعادة حريته المفقودة، ومحاولة من أجل استعادة صوته، وكلماته، ومن أجل التدخل بطريقة ما في الرسائل التي يُسلِّمها، ومن أجل استرداد القيثارة التي أعطاها لأبولون.

هكذا انضمّ هرمس إلى مجتمع الآلهة وبني البشر. إنه نادراً ما يكون خيِّراً. وهو في أغلب الأحيان يخدع الناس خلال عتمة الليل وتحت جُنح الظلام الذي يبتلع كل شيء.

§ 1. تعود الكثير من أخطائنا إلى إفراطنا في استعمال الكلمات، كما أنَّ حِكم الفلاسفة العُظماء تُولد في أغلب الأحيان من انفلاتٍ في الكلام. وتُبرهن التجربة أنّ الاستعمال المُتكرِّر للتأثيرات الكلامية يتمّ دائماً على حساب الشيء الذي نتكلم عنه. فمَن يضع على سبيل المثال كلمة "صِدْق" في كلّ ما يقوله وفي كل مناسبةٍ يصعب عليه أنْ يصِل إلى إقناع الناس فعلاً بإخلاصه، لأنّ الإفراط في استعمال هذه الكلمة يُفقدها رَوْنقها. فالكلمات لا تزداد قيمتُها بازدياد التَّداول بها، وذلك على عكس ما يحصل مع النقود الصغيرة. إنها تزداد قوةً إذا بقيت مُخبأة، تماماً مثل كلّ ما هو جميل ونادر. ومن ثمَّ، فإنّ الرجل الألمعيّ ليس ذلك الذي يُسرف في النطق بالكلمات، بل هو ذاك الذي يعرف كيف يجمعها ويخبّئها كالكنز. إنه ذاك الذي يعرف قيمة النداء: "الْزَم الصَّمْت" (Favete linguis) [1]. هذا الرجل العاقل قبل أوانه لا ينسى أنّ الناس من خلال إيصال أفكارهم يُحاولون قبل كل شيءٍ أن يُعبّروا عن أهوائهم.

(1) Horace, *Odes*, III, 1-2.

وهذا أمرٌ أقرّ به في الماضي "دالمبير"[2] (d'Alembert) الذي أضاف أنّ الناس يُعبِّرون عن أهوائهم بواسطة البلاغة التي تُخاطب الشعور، في حين أنّ المَنطق يتكلّم إلى العقل. الواقع أنّ البلاغة ترتبط بالأشياء أقل مما ترتبط بالناس. وهي لا تنسى كم هم يُحبّون أن يُوجَّه إليهم الإطراء. وهي لذلك تتوجه بالكلام وبطريقةٍ واعية إلى عُيوبهم التي تعرف كيف تقدّمها في لِباس الفضائل[3]. إلا أنَّ قوة البلاغة لا تكون بتاتاً كبيرة بقدر ما هي عليه عندما يجب معرفة الأشياء "معرفة موضوعية". صحيح أنّ أولئك الذين يمتهِنون العمل في تطوير العُلوم يبحثون عن الحقيقة، إلا أنهم يقومون بإخفاء قُصورهم بكل الوسائل. البلاغة ـ أو الإطناب في الكلام ـ هي القِناع الذي يُخفي قُصورَهم هذا، والمنبر غالباً ما يكون ـ للأسف! ـ المسرحَ الذي تدور عليه مَهْزلة المَعرفة.

§ 2. في ميدان العقل، نَجِد بعض الأفكار ـ وهي إذ تنبع من البلاغة وتُخاطب الناس، بدلاً من أنْ تأتي من العقل وتتكلم عن الأشياء ـ التي "ليس لها من وجودٍ سوى الودود الخارجي". سيكون من التافه أنْ نطرح كلَّ هذه الأفكار بحذافيرها، لندع لأولئك الذين يعتقدون أنه لا يوجد علمٌ إلا عبر الإحصائيات مهمةَ الوقوع في المَلل بإعادة رسم مجموع هذه الأفكار. ولنُقصر حديثنا بالأحرى على تفاؤلية "لايبنتز" التي لخّصها "فولتير" في كتابه **كانديد** بعبارة "كلُّ شيءٍ جيّد". وعلى الرغم من المونادية (monadologie) ومن

---

(2) جان لورون دالمبير (Jean Le Rond d'Alembert) في: *Discours préliminaire de l'encyclopédie*.

(3) كما كان يفعل ديموستيني مع الأثينيين.

البَراهين التي تؤكِّد أن العالم أتى نتيجةَ حسابٍ إلهي "cum Deus calculat fit mundus"، فإنّ التفاؤلية كانت تصطدم بواقِع الأشياء. وقد كان "كانديد" أول من قام بتجربة الأفكار التي لا وجود لها إلا في الواجهة. لذلك، عندما حاول أحدُهم أنْ يُبرهن له أنه ما كان ليكون سعيداً في هذه الساعة التي يأكل فيها الثمار المُعقَّدة بالسُّكّر والفستق لولا أنه لم يُضرب، ولم يخضع لمَحاكم التفتيش فيُعذّب ويُشنق، أجاب بأن "كلَّ ذلك قد عُبِّر عنه بكلماتٍ جيّدة"، لكنْ لا بدّ للمرء من أنْ ينكبَّ على زراعة حديقته. أنْ يكون من الضروري دائماً "أن نُفضِّل واقعَ الأشياء على طلاقة اللسان التي لا طائل تحتها"، هذا درسٌ عظيم يُستنتج من هذه الحكاية.

§ 3. لقد بتنا لا نتعلّم من الحكايات إلا الشيء القليل. هذه أمور نتركها للأطفال. يبدو أنّ الإنسان البالغ لا يعود يستطيع التعلّم. أضِفْ إلى ذلك أنَّ المرء عندما يُكثر من إعطاء الدروس يعتقد أنه ليس بحاجة لأنْ يتلقى بعضاً منها. ومع ذلك! تخلق هذه اللعبة في الأخذ والعطاء نوعاً من اقتصاد الذكاء. فإذا كُنّا نعرف الاقتصاد معرفةً أفضل، لكنّا استفدنا من هذا الدرس بأنْ نزيد من حذرنا من الأفكار الظاهرية. الواقع أنّ علوم الطبيعة تتقدم بفضل مجموع الحقائق والأخطاء التي تخضع لقواعد البَرْهنة الدقيقة. أما علوم الإنسان، فإنها من جهتها تعتمد أكثر على التفسير وعلى النوعية. لذلك يجب عليها أنْ لا تركن إلى الأفكار الظاهرية. فالقريحة موجودة فيها بقوة. والبلاغة تملك سلطة قوية وخاصة على كل ما هو تفسيريّ وفي الإجمال على كل ما له صفة "الذاتيّ". على كلٍّ، سِمة الذاتية هذه تقضي

بالاكتفاء بمخاطبة "الإنسان فقط أكثر من القيام بالتكلّم عن الأشياء". في مثل هذه العلوم، للإقناع أو إثبات الحُجّة أهميةٌ أكبر من التعليم والتوضيح.

§ 4. ينتمي "علم الترجمة" إلى هذه العلوم الذاتيّة. فعِلم الترجمة (أو دراسات الترجمة) علمٌ يُفكر في الترجمة ومعناها ومناهجها، وهو بذلك يضمّ عدداً من المفاهيم التي إذا أخضعناها للتفكير النقدي يتبيّن لنا أنها تنتمي جوهرياً إلى بلاغة العقل. وأصحاب هذه المفاهيم هم مثل أستاذ "أبيلار" الذي كان إذا أشعل النار ملأ بيته بالدُّخان دون أن يستطيع إنارته. هكذا، من المُمكن أن نقرأ في المجلات العلمية العديد من المقالات التي تُعالج موضوع "العامِل المُترجِم الذي يقوم بعمله المُنغمس"، والتي ترى أن المترجِم "مسكون بمظهر جسمه الخارجي الترجمي" الذي ينطلق منه للقيام "بتحليلٍ حَدْسيّ لدلالة النص الذي يترجمه"، كل ذلك من أجل "وَضْع النص في مصيرٍ مشترك"، وهذا المصير يؤمّن بالطبع "المصير المقروء للنص الهدف" وتحرير "ما وراء اللسان".

§ 5. من الضروري تجنّبُ أنْ يَحُلّ معنى العبارة، مهما كانت براقة وإيحائية، محلَّ الرأي. علينا العملُ بطريقةٍ لا يؤدّي فيها احترامُنا للمؤلِّفين المشهورين والمعروفين عالمياً إلى إدخال الضبابية في فِكرنا النقدي. فالأفكار الظاهريّة تحمل "ظاهر" الحقيقة: إذ إنّ شكل تعابيرها لِباسٌ تعلُّليّ هو أبعد من أنْ يخفي نضوجَ الفكر. هذا ما يقوم به "بول ريكور" (Paul Ricœur) عندما يكتب أنّ المترجم "يجد مكافأته في الاعتراف بالمكانة المتعذِّر تجاوُزها لِحِوارية الفعل الترجمي من حيث

هو الأفق المعقول للرغبة في الترجمة"[4]. هناك العديد من الناس الذين من المُمكن أن يَستخرجوا رحيقاً من هذه العبارة لصالحهم، بل حتى أن يكتبوا ـ بصفتهم النحلة العاملة ـ بحثين أو ثلاثة بُحوث يقدّمونها في المؤتمرات الجامعية في "أرزروم" أو في "ثندر ـ تن ـ ترونك". ومع ذلك، إذا نظرنا إلى كل ما في هذه العبارة من حَذلقة، لبدا لنا أن "ريكور" يُعقّد الموضوعَ تعقيداً كبيراً أكثر مما يشرحه[5]. يوجد في هذ الإبهام (hermétisme) ـ الذي يفضح اسمُه عملَ هرمس الخفيّ ـ "استراتيجيةُ اللامفهوم" التي لا تُعبّر بتاتاً إلا عن انحلال الثقافة. وإذا كان التَّبَحُّر زينة الفكر، والزَّرْكشةَ هي التي تُبرز تألّقه، إلا أنه ليس ثوبه بكامله. فالتاج لم يُخفِ في يومٍ من الأيام عورة الملك[6].

§ 6. هذه الطريقة في العمل التي يتبع فيها الإطنابُ في الكلام والتعاظمُ في الفكر أحدُهما الآخر كما يتتابع الراقصُ والراقصة، تجلِب الضَّرَر الكبير على العُلوم الإنسانية

(4) Paul Ricœur, *Sur la traduction* (Paris: Bayard, 2004), p. 19.

(5) في إطار هذه الأفكار نفسها، انظر الفصل السابع من هذا الكتاب:

Henri Meschonnic, *Un coup de Bible dans la philosophie* (Paris: Bayard, 2004), pp. 61-73,

ميشونيك (Meschonnic) بارع في تتبع هذه الأفكار الظاهرية، وهو الذي يبدو أنّ مُنظِّري الترجمة لم يفهموا دروسَه. يمكن التذكير هنا بكتابه *Le langage de Heidegger* الذي ينقض بقوة علم الكلام في فلسفة "الأستاذ ميسكيرش".

(6) يقول سانت ـ بوف (Sainte-Beuve) في مكانٍ ما من *Mes poisons* إن التبحّر لا يكون أي شيءٍ إذا لم يُلطِّفه "الذوق" وينظِّمْه، أي أنّ أيّ معرفةٍ يجب أن تُنظَّم "بشيءٍ ما من الإنسانية".

"الجديدة"، التي يُحسب "علمُ الترجمة"[7] في عِدادها. فالعادة في المُماحكة تَحول دون طَرْح المسائل طرحاً صحيحاً ـ طرحاً هندسياً، كما يُمكن أن يقول "سبينوزا" (Spinoza) ـ وتقحم بذلك الباحثين في المعارك المدرسية التي لا تنتهي والتي يضيع فيها جوهرُ الأشياء وراء المناقشات أو الصراعات حول التفسيرات[8]. وعندما لا يتعلق الأمر بالتعاليق العقيمة التي لا تدلّ إلا على صَلَف أصحابها، فإنهم يذهبون بعيداً في الفصل فيما إذا كان "سواندربورغ" أم "دانتي" هو الذي فَهِم "الكتابات المقدّسة" فهماً أفضل: الأول الذي كان يرى أن لكل كلمة في التوراة مَعْنيَيْن على الأقلّ، أم ابن فلورنسا الذي كان يؤكد أن لكلّ آية فيها أربعة معانٍ. يا لها من مسائل خطيرة[9].

(7) يعود الاهتمام بالترجمة بعيداً في العصور القديمة، إلا أن المؤلفات التي تتناول الترجمة بالدراسة (لنتذكر شيشرون، والقديس جيروم، وليوناردو بروني، وإتيان دوليه... إلخ.) تميل إلى قول "ما يجب أن تكون عليه" الترجمةُ، وتتوسّع في الواقع في التفكير حول المنهجية. إنّ الاتجاه إلى التفكير حول الترجمة لتحديد "ما تكون هي عليه" يمثّل، بكلمةٍ مختصرة، اتجاهاً حديثاً يُمكن تتبّع عناصره الأولى بين الرومانسيين الألمان.

(8) من جهةٍ أخرى، يبيّن النقاش الذي دار بين رورتي وإيكو في نهاية الثمانينيات هذا الاتجاه المزعج إلى اختصار كل شيء في التأويل الذي يكون فيه العمل الأدبي في نهاية الأمر - كما كان يقول ليشتنبرغ (Lichtenberg) عن جاكوب بون - مثل أكل وجبةٍ في نزهةٍ يجلب فيها الكاتب الكلمات ويجلب القارئ من جهته المعنى. انظر من بين كتبٍ أخرى: Umberto Eco, *Interpretazione e sovrainterpretazione* (Milan: Bompiani, 2002), pp. 34-43.

(9) إذا أردنا أنْ نفهم إلى أيّ مدى وصل هذا الفراغ في التفكير، يكفي أن نتذكر أن وردزورث (Wordsworth) الذي لم تكن تنقصه العبقرية بالرغم من ذلك، قد ألّف كتاباً بعنوان *Essai sur les épitaphes*.

§ 7. يُحيط بـ"العلوم الإنسانية الجديدة" خطرُ الوقوع في المُبالغات النظرية، لكونها لا تملك أسُساً صُلبة، أو لأنها لا تعترف بأن المسائل التي تطرحها قد طَرحتها من قبل علومٌ أخرى أسبقُ منها وذات قواعد أكثر صلابة من قواعدها. هذه العلوم الإنسانية الحديثة تقوم على الضرورة الحتمية التي تُرغم الجامعيين على كتابة المقالات، وهي تُسهم بذلك ـ بطريقةٍ غريبة ومتناقضة ـ في تشرذم المعرفة بدلاً من توحيدها، وهي كذلك تجد نفسها في خِضمّ ما يُسمّى بِفِكر ما بعد الحداثة.

§ 8. من منظور ما بعد الحداثة، يقع العصرُ الحالي في ما وراء الحداثة، لكون هذه الأخيرة تعي حدودَ التقدّم المستمرّ للتاريخ، بل ونهايته حتى. ويؤكّد ما بعد الحداثة أنّ الحداثة قد ابتكرت "معنى أحاديّاً للواقع"، وهو المعنى الذي يتمحور حول الأساطير الكبرى الآتِية: أسطورة التحرّر عند فلاسفة "الأنوار" (العالم يتطوّر، والموقف الأخلاقي المُهيمن هو التفاؤل، والعقل هو المبدأ المنظِّم)، وأسطورة مذهب العلة الغائيّة التي تقوم على فكر المِثالية (للعالم معنى موضوعي يُمكن الوصول إليه بواسطة التحليل المنطقي)، وأسطورة علم التفسير (التفسير هو القاسم المشترك للمعرفة). وتُنبِئ نهايةُ هذا التطوّر بنهاية التعليلات "التوليفية والأحاديّة" للعالم، كما تفتح الباب ـ من حيث هي منهج مقاربةٍ ـ أمام التفكيكية. وتدفع هذه المقاربة إلى التناقض بين سِمة الواقع الأحادية وبين تعدّد الأشكال، وهي تضع نوعاً من العقلانية المتعدّدة محلّ وَحدانية العقل، كما أنها تحطّ من قدر وحدة المَعارف لصالح "تشرذم" المعرفة و"لامركزيّتها". هذا ما يفسّر الازديادَ الكبير في عدد العلوم التي تقوم بتقطيع حقل الأفكار تقطيعاً

مُفرطاً. وأحد الأمثلة على ذلك انفجار الفُروع الفلسفية التقليدية (المنطق، الماورائيات، الأخلاق) وتوزيعها إلى عدد لا يُحصى من العلوم الفرعية التي يغيب عنها معنى مجموعِها. وهكذا، نجد مجموعات جديدة من العلوم الفرعية التي تخلط بين الأنواع، مثل علم النفس اللساني، أو علم الترجمة الذي يخلط بين الدراسات الأدبية ونقد الخطاب، وبين اللسانيات الاجتماعية والمثالية، وبين علم التفسير والفلسفة التحليلية، كل ذلك وفق ما تميل بها رياحُ اللحظة الحاضرة. إنّ هذه الخسارة للفكر التوحيدي في المعارف هي النتيجة ـ التي يُعترف بها بوضوحٍ قد يكبر وقد يصغر ـ لفكر ما بعد الحداثة، هذا الفكرُ الذي هو نِسبيّ، ومُنافٍ للنظامية، وحَدْسيّ، وأخيراً "ظَلامي".

§ 9. في ما يتعلق بعلم الترجمة، تؤدي خسارة المعنى الأحادي للواقع إلى بناء نظرياتٍ حول الترجمة "تُشكِّك في وجود المعنى الأحاديّ للأصل" وتدفع إلى تطوير "مقاربات تقسيمية للنص". هكذا يتحدّث بعضُهم عن "الغريب"، "واللسان الصرف"، والترجمات ما بين الثقافات، والترجمات "المتوطّنة"... إلخ. ويمثّل "والتر بنيامين" (Waltre Benjamin) أحد أوائل كبار المُوجّهين لحالات النشوة النظرية المعاصرة في مجال الترجمة، وهو الذي يرى أنه من المستحيل تحديد مفهوم الدّقة في انتقال الأشكال والدلالات[10]. الفيلسوفُ الإسباني "أورتيغا أي غاسيت"

---

(10) هذا ما يدفع إلى النظر إلى الترجمة لا بكونها قضية "نص" (وبالنتيجة قضية معنى)، بل قضية "لسان" (وبالنتيجة قضية "إمكانية" التعبير - وهذا ما يُحدِّد مقاربة مُتعالية لهذا العلم). حول بنيامين (Benjamin) انظر أدناه § 50 من هذا الكتاب.

(Ortega y Gasset) علمٌ كبير آخر في هذا المضمار.

§ **10.** يؤكّد "أورتيغا أي غاسيت" في كتابه **مصائب الترجمة وروائعها**[11] أن كل ما يفعله الإنسان يتّسم بسِمة الوَهْم. ويمس هذا الوهمُ قبل كل شيءٍ المعرفة، نظراً لأنّ الإنسان المُتعطِّش إلى المعرفة لا يتوصل بتاتاً إلى أنْ يروي عطشه إلى المعرفة، ولا إلى أنْ يبلغ أيّ يقين موضوعيّ ـ مهما كان هذا اليقين ـ في ما يرتبط بما يعرفه. ويمثل كل من مونتاني (Montaigne) والشك المنهجي في العصر الباروكي المثالَ الصارخ على ذلك. تاريخياً، نشهد أنّ الإنسانَ يتعذب دائماً بالرغبة في تحقيق مشاريع لا يُمكن تحقيقها. والترجمة ـ مَثلها في ذلك كمَثل سائر النشاطات البشرية ـ تنطبع هي كذلك بطابع المستحيل: صحيحٌ أنها تمثّل محاولةً نبيلة، إلا أنها تتسم في العمق بالوَهْم. ويؤكّد "أورتيغا أي غاسيت" في نهاية الأمر، أنّ أيَّ مجهودٍ يُبذل للتواصل بين البشر وَهْمي، ما دام أنَّ تمكُّنَ المرء من التعبير عن فكرته الخاصة به أمرٌ يدخل في حيِّز التوهّم الصِّرْف. نحن لا نستطيع بتاتاً أنْ نعبّر عن الأفكار التي تسكننا تعبيراً كاملاً. فالحدود الطبيعية للُّغة تصِل إلى حدّ أنَّ مشروع التعبير عن الأفكار تعبيراً كاملاً في اللغة الأم هو مشروع واهِم. لنتخيَّل الآن الأمرَ في حال التعبير بلغةٍ أجنبية ! هنا، يجب استنتاجُ أنَّ اللغة مثل المِرآة المُشَوِّهة للنوايا البشرية، وأنَّ اللغة عُموماً هي الحاجز أمام الذكاء وأمام

---

(11) نتبع هنا الطبعة الإسبانية لهذا النص، وهي:

José Ortega y Gasset: "Miseria y esplendor de la traduccìon," dans: *Obras completas*, *Ideas y creencias* (Madrid: Revista de Occidente, 1947), tome V.

المَفهومية عند الكائن البشري. والترجمة التي كانت ولا تزال غير ملائمةٍ للنقل اللساني هي نشاطٌ مستحيل في أساسه واهِم في أعماقه.

§ **11.** هذه الأفكار رائعة، لأننا شعرنا جميعُنا بعدم القدرة على أن نفضِي تماماً للآخر بكل ما في قلبنا. إنه انحباس النَّفْس الذي ربما يجد أفضل تعبيرٍ له في أعمال "كيركيغارد" (Kierkegaard). هذه الأفكار عجيبة، ويجب مع ذلك على كل إنسانٍ جادّ أن "يُخضعها إلى امتحان العقل"، أولاً بأنْ يتساءل ما إذا كان من المُجدي إنكارُ دور اللغة والتواصل، وثانياً بأنْ يستخدمها في عَرْض فكرته الخاصة به. فإذا كانت أطروحة "أورتيغا إي غاسيت" صحيحة، وهي التي لها نتائج مباشرة في الترجمة، فإنها تسقط عندها هي نفسها تلقائياً بسبب استحالتها (لأنه إذا كان من المستحيل التعبير تماماً، فذلك يعني أنَّ أيَّ عملٍ تواصلي مستحيل هو أيضاً)، ويصبح من المستحيل مناقشتها أو الحكم عليها. وتحت غطاء عجز اللغة عن التعبير تماماً عن مضمون الفِكر، نستعمل إسرافاً الكلمات، والعبارات الغريبة، والجُمل الالتفافية والغامضة في نظر الذي لا خبرة له بها. نميل، أمام هذا الوضع، إلى أنْ نُجيب كما فعل "هاملت" عندما سأله "بولونيوس": "ماذا تقرأ، سيدي اللورد؟" فقال: "كلمات، كلمات، كلمات"[12].

§ **12.** نحن نعرف كم كان الإفراط في الكلمات وخيمَ العاقبة في الفلسفة ـ وذلك بدءاً من القرن الثامن عشر ـ، هذه الفلسفة

(12) Hamlet, acte II, scène 2.

التي كان بمقدورها بالرغم من كل شيء أن تتفاخر بأنها موجودة منذ آلاف السنين. كم يكون بالتالي مؤسفاً الإفراط في علم مثل الترجمة الذي لا تزال مبادئه تحتاج إلى أنْ تجد تحديداً لها ! لكن، "انحرافات ما بعد الحداثة" هذه التي تشهدها الدراسات حول الترجمة، هل هي تنتمي فقط إلى الفكر المُعاصر ـ فكر هذا العصر الظلامي الذي هو ثمرة عصر الأنوار التي أضحت مُبهرةً ـ أو إلى "استراتيجية اللامفهوم" التي تكلمنا عنها سابقاً، أم أنها لا تمثّل سوى العَرَض الواضِح لمرضٍ يُصيب منذ زمن طويل جداً هذه الحركة النشطة، النبيلة والحساسة، التي هي الترجمة؟ في الإجمال، إنّ الإفراط في استعمال الكلمات، والإسراف في النظريات، والسيلان في البحوث الملتبسة المعاني، ألا يُمكن لها كلها معاً أنْ تُجمع وأن تلخَّص بدورها في نظرية، لكنْ في نظريةٍ تكون بمثابة أعراض لمرضٍ في التواصل يجد نفسه، من ألِفه إلى يائه، في صورة هرمس الميثولوجية؟

§ 13. في العلوم، لا بدّ من الانطلاق من المَعلوم إلى المجهول، تماماً كما هي الحال في علم الجبر عندما نرغب في وضع قيمة "س" (X). فالواقع الفعلي يأتي دائماً قبل الواقع المُفترض. كذلك الأمر في الترجمة، يأتي "النص" دائماً قبل "النظرية"، وهو نوعاً ما يُؤسِّس لها. وفي مجال الترجمة، المسألة الأساسية هي مسألة الروح أو الحرف. ماذا يُترجَم؟ كانت "مدام داسيه" تزعم أن الإفراط في التقيّد بالحرف يؤدّي حتماً إلى تدمير الروح. وكان "شاتوبريان" (Chateaubriand) يؤكد أنه نسخ قصيدة "ميلتون" نسخاً "على الزجاج". ما العمل؟ يسعى علماء الترجمة إلى وضع نظريةٍ للترجمة انطلاقاً

من هذه الثنائيّة المنهجية بين الروح والحرف، ومن التناقض الجوهريّ بين نصّ لغة الانطلاق ونصّ لغة الوصول. وكان "ستاينر" (Steiner) يزعم أنه، في نهاية الأمر، لم تتجاوز الترجمة بتاتاً هذه الثنائية، كما أنّ "نابوكوف" (Nabokov) يقول إننا نُزوِّر المؤلف ما أنْ نشرع في نقل روحه. دعونا لا نتوقف طويلاً عند الخطر المنطقي الكامن في الوصول إلى نظريةٍ موحّدة انطلاقاً من هذه الثنائية المبدئية. ولنكتفِ بالإشارة فقط إلى أنّ هذا التعارض الأساسي ينطوي على ما يكفي من الصعوبة، ذلك من دون أنْ نُضيف إلى ذلك الكلامَ الذي لا رباط له وروحَ التناقض. صحيحٌ أن اليسوعيين أكّدوا على الدوام أننا يجب أن نبني بواسطة الحجارة التي يرمينا الناسُ بها، لكنْ يبدو أنّ هذه العملية خطيرةٌ عندما يكون مصدرُ هذه الحجارة برجَ بابل.

§ 14. كي يفصِل المترجم بين الروح والحَرْف، من الأجدر به أن يتساءل أولاً عن معنى الجملة التي يُترجمها. عموماً، إذا كنّا نريد أن نُسبغ شيئاً من التماسك المُنظَّم على الخيارات التي قُمنا بها، فإنَه من الضروريّ أنْ نُطوّر نظريةً عامة لمعنى الجُمل، تُتيح لنا أسُسها أنْ نختار بموضوعيةٍ ما إذا كنا سنترجم النص في الروح أم الحرف. هذه العملية أكثر من أنْ تكون مجرَّد عمليةٍ لسانية. فإذا قبلنا بأن اللغة نموذجٌ حتميّ للبحث السيميولوجي(13)، فإنها تتلاءم كذلك، من خلال هذا الفنّ الذي هو الأدب، مع استعمالٍ جَمالي يُبعِد معنى الإشارة عن دَوْرها الشكلي في اللغة. لقد تكلم "بارت" (Barthes) في

(13) انظر الكتاب الآتي: Gérard Genette, *Figures I* (Paris: Seuil, 1966), p. 189.

هذا الاتجاه عندما قال إنّ واجب الأديب أنْ يجعل الأدب يُولّد المعنى، وعندما دعانا إلى تجنُّب إحالة كل عميلة سيميائية إلى اللسانيات[14]. كل إشارة لغز، كما قال "ألان" في هذا المجال[15].ففنّ الأدب يُدرج على الفور سيمياء اللغة في "الجماليات"، وهذا ما يدفعنا إلى أنْ نأخذ بعين الاعتبار ما في اللغة من استعمالٍ يجعل منها عنصراً مُكوّناً لمعنى اللغة. ومع النظر إلى المعنى الجَمالي للُّغة، يجب أنْ نعتدّ كذلك بالمعنى المنطقي للجُمل (متى تكون ترجمة الجُملة صحيحة أو خاطئة؟) بوصفه الأساس لنظريةٍ مُمكنة للترجمة. أخيراً، وبما أنّ العلاقة بين القارئ والنص، هي أيضاً، محمّلة بالدلالة، فإنّ نظريةً في الترجمة لا يُمكن أن تستغني عن "نظريةٍ في القراءة"[16].

§ 15. للكلمات معنى. والتفكير أو التأمل في اللغة، كما يفعل كلُّ المترجمين، يعود إلى الانخراط في قلب نظام المعنى هذا، ونوعاً ما ـ كما في كل نظام ـ إلى الانحباس في داخله. ويعيش المترجم بقوة هذا الانحباس في اللغة. ولا تقضي الترجمة بتوسيع هذه الحدود، بل على العكس من ذلك بالشعور بها بقسوة، وفي بعض الحالات بالتألّم منها. الترجمة تعبيرٌ عن الألم، كما هي حال الحورية "أيكو" (Echo) التي لم تكن موجودةً إلا بوصفها تورية، لكونها تحوّل الغناء الأصلي الصافي إلى صرخةٍ مُدوِّية في البعيد. لنأخذ مثالَ

(14) Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* (Paris: Seuil, 1972), p. 8.

(15) Alain, *Propos de littérature* (Paris: Gonthier, 1964), p. 11.

(16) انظر أدناه § 118 وما بعده من هذا الكتاب.

العمل الأدبي الذي هو ثمرة خيال كاتبه، مع كل ما في الخيال من زائلٍ، ومُحتمل، ومُؤقّت. لكنّ ترجمة هذا العمل، من جهتها، تنتظم انطلاقاً من معايير أخرى. إنها تَرْقى بالأحرى إلى إطار التحليل العقلاني لمَعنى النص. ويمكن بذلك أن يكون ما هو إنجازٌ جماليّ في الأصل مسألةً موضوعية في الفهم والتأويل في عمل الترجمة. ففي المرور من "الصورة الذاتية" في الأصل إلى "الصورة المَوْضوعية" في الترجمة، يَحصل بالضرورة فقدانُ صِفات الصورة الأساسية. هنا، يوجد فقدانٌ للمعنى أقلّ مما توجد "صُعوبة الانتقالُ من فئةٍ إلى أخرى". من هنا يأتي الشعور بالانحباس في اللغة الذي يشعر به المترجم. في هذا الإطار، يكون المترجمُ نسيب هرمس، هذا الإله الرسول الذي هو نفسه محبوس في ذهابه وإيابه المُستمرَّيْن بين مُرسل الرسالة ومَنْ تُرسَل إليه. هرمس حبيسُ "مضمون" هذه الرسالة التي لا تُعطيه أيَّ حرية (لا يقول هرمس ما يريد أن يقوله)، إلا أنه كذلك حبيس "الشكل" الذي يحجبه تماماً بصفته الفردية (هو لا ينقل هذا المضمون كما يريد)[17]. إنَّ هرمس هو الإله الذي يشعر تمام الشعور بالانحباس المُجْزع في اللغة أكثر من أيِّ إلهٍ آخر. لذلك، تتوجّه كلُّ جهوده إلى الحصول على حريته وإثبات أنه إلهٌ بالكامل. هذا الصراع الذي يقوده هرمس من أجل الاعتراف به يجعله يواجه "أبولون"، إله الفنون الذي يملك تجاه اللغة هذه الحرية التي يفتقر إليها ابن "مايا" [هرمس]. تكمن "عقدة هرمس" في هذا البحث عن الاعتراف

---

(17) يبرز النشيد الخامس من ملحمة الأوديسة (Odyssée) كذلك كيف أن هرمس مُلزم في عمله بإطاعة زيوس الذي يأمره بالظهور رغماً عنه (Homère, *Odyssée*, V, 102).

عند ذاك الذي يتألم أكثر من أي كائن آخر من الانحباس في اللغة ومن ضآلة دوره في عملية التواصل، على الرغم من أنَّ هذا الدور حاسم[18]. إلا أنّ هرمس ليس إله التأمّل، فهذه صفةٌ تعود لأبولون (Apollon). إن هذا الواقع الذي يبدو في ظاهره من دون تأثير يُذكر يحمل في الواقع نتائج كبيرة جداً. ألا يعني ذلك أن كل جهدٍ نظري يقوم به هرمس، كل عملٍ فكري حول نشاطه، مآله أنْ يتحوَّل إلى ملاحظات منهجيّة ذات طابعٍ تطبيقيّ[19]؟ ألا يعني ذلك أنه إذا أراد أنْ يفهم معنى عمله يجب عليه أن ينقل هذا العمل من ميدان "التواصل" إلى ميدان "الجماليات"، وإذا صحَّ التعبير أن يستعيد القيثارة التي وُهبت إلى إله الفنون؟ بكلمة أخرى، ألا يُمكن أن تكون "النظريات" المختلفة في الترجمة مُجرَّد ظَواهر لـ"عقدة هرمس"؟ ألا يُمكن أنْ تكون جهوداً تُبذَل من أجل استعادة علمٍ يُعد ثانوياً، ومحاولة لتزيين وجه المترجم الذي يبدو في غالب الأحيان من دون معنى في مقابل وجه المؤلف؟ ألا يمكن أن تكون هذه الجُهود رغبةً في أنْ يُعطى للمرسلة المترجمة القيمة الإلهية التي تتمتع بها المُرسلة

---

(18) العالم في الإنسانيات ليوناردو بروني (Leonardo Bruni) مترجمٌ كبير ومؤلف *De interpretatione recta* - 1420/ 1426، وهو ذو فكر شديد الدقة، لا نقاش في ذلك. حوالي السنة 1406، رأى أنه من الجيِّد أن يُرسل ترجمته لمؤلَّف بلوتارك، الذي بعنوان *Vita Marci Antonii*، إلى كولوتشيو سالوتاتي، وهو كذلك عالم في الإنسانيات كبير. وكان ذلك من أجل أنْ يعرف شخصٌ يستطيع أن يقدّر مزايا المترجم حقَّ تقدير *huius etatis doctissimi et eloquentissimi viri* أنه لا يجب نسبة كل ما هو جيد في النص المترجم إلى المؤلف وكل العيوب التي فيه إلى المترجم المسكين. تدلّ هذه الحاجة الملحة إلى الإقرار بالجدارة على وجود عقدة هرمس منذ بدايات عصر النهضة.

(19) هرمس (Hermès) هو إله الطرقات كذلك. من هذه الزاوية، هو إله المنهجية، إله الوسائل التي تُستخدم من أجل الوصول إلى هدفٍ معيّن.

الأصل؟ أليست التعبيرَ الحازم عن الارتقاء بهرمس إلى مستوى "أبولون"؟

§ 16. تمثّل اليونان القديمة، بحصافتها التي لا تعرف مُرورَ الزمن، نضجَ الغرب الحقيقي، لدرجة أنّ كل "التاريخ" لا يبدو بتاتاً ـ ومهما قال "هيغل" ـ إلا بمثابة طريقةٍ معقدة للرجوع إلى الطفولة. نحن لا ندين للحضارة اليونانية القديمة بصُورها الميثولوجية الرائعة وحسب، بل نحن ندين لها كذلك بالأفكار الأولى حول اللغة. وفي حدود ما نعرف، الرواقيّون هم الذين كانوا ـ في حربهم ضد الفلاسفة الكلبيّين ـ يؤكّدون أنّ العِلم ضروريٌّ للسعادة وللحياة الفاضلة، وهذا ما دفعهم إلى تطوير المنطق ومن خلاله إلى تطوير "نظرية في اللغة". لقد أقرّ الرواقيون بمدى جسامة مسألة اللغة والتواصل. وبما أنّ المعنى اللغوي يقوم على الأعمال أو كذلك على الرموز، فإنه يشترك في نوع من التنظيم الشكلي، ولا يُمكن لأيّ نوع من تحليل الجمل أنْ يتغاضى عن وجود هذا التنظيم الشكلي. كذلك، تُستخدم اللغة في التعبير عن الحالات النفسية، عن "واقع ذاتي"، بحيث إنّ إشارات اللغة يُمكن أنْ تزخر بالدلالات الحافة الذاتية التي من الممكن أن تُغيِّر العلاقة اللغوية البَحْت بين الإشارة والمعنى. وأخيراً، تصِف اللغة "واقع العالم الموضوعي"، وتتحدث عنه، وتصوغه، وتدلّ عليه. بذلك، يجب على النظرية الناجعة لمعنى اللغة أنْ تأخذ بعين الاعتبار "قواعد النحو"، و"البلاغة"، و"المنطق". لقد كان الرواقيّون يقصدون بالمنطق العِلمَ الذي يكون موضوعُه الخطابات. ومن حيث يكون المنطق علمَ الخطابات المتواصلة، يصبح "علم البلاغة"، وبصفته علم الخطابات المقسّمة إلى أسئلة وأجوبة،

يصبح "علم الجدل"[20]. إن فهم معنى جملةٍ ما، وأن يستطيع المرءُ ترجمتها، يفترض إذاً أنه يعرف "أين يتموضع معنى" هذه الجملة: في مستوى تنظيمها الشكلي، أو تنظيمها النفسي، أو في علاقتها الموضوعية بالواقع[21]. المسألة التي توجد في أساس تحديد معنى النص المطلوب ترجمته هي نفسها المسألة التي توجد في أساس معنى الجمل، أي: "معيار" الحقيقة. لكنَّ هذا المعيار، هل هو الروح، أم كذلك الحرف؟ لأيهما يجب إذاً أنْ يكون المرءُ أميناً؟

§ **17.** في طريق الأمانة، هناك رابطٌ سِريّ بين الترجمة وفن رسم الوجه. رسم الوجه الذي يرى العديدُ من فلاسفة الإنسانيات أنه "أمرٌ إلهي"، هو انعكاس للرغبة الرقيقة عند شخصٍ ما في تخليد ذكرى وجهه أو وجه شخصٍ آخر. ومكانته خاصةٌ في مجال الفن، لأنه في حين أنَّ المفهوم الجَماليّ الكلاسيكي يقوم على فكرة "المحاكاة"، رسم الوجه الذي يريد هو أيضاً أنْ يكون محاكياً ـ وهو بالنتيجة مُلتزمٌ بالأمانة ـ هو محاكاةٌ تنبع من تقنية. إنه يريد أن يُخلّد الجَمال، ولكنه يفقد من خلال عمل الفنان صِفاته الطبيعية من أجل أنْ يكتسي صِفات الفن. ليست الأمانة في رسم الوجه أمانة إلى أحدٍ ما، بل إلى "تقنية"، وإلى طريقة في النظر، وإلى "قَصْدٍ" مُحدَّد أيضاً.

(20) انظر في هذا المجال ما يأتي: Diogène Laërce, *Vie, doctrines et sentences des philosophes illustres*, VII, 42, et Sénèque, *Lettres à Lucilius*, Lettre 89.

(21) لمزيد من الاطلاع، يمكن مراجعة الكتاب الآتي: Karl Popper, *La connaissance objective* (Paris: Flammarion, 1991), pp. 245-293,

وفي ما يتعلق بالرواقيين مع بعض الأمثلة، انظر خصيصاً ص 250 و251 من المرجع المذكور.

لقد وضع "سيمون مارتيني" (Simone Martini) لوحة من أجل "بترارك" تمثل رسماً لمحبوبته "لور"، لوحة هي بالأحرى فكرة سامية، في المعنى الأفلاطوني للكلمة، أكثر مما هي عملٌ طبيعي، شبيه في تفاصيله، ومماثل في كل نقاطه، وبكلمة واحدة: "أمين". من الممكن أن تهتمّ الأمانة في رسم الوجه بما هو داخل الشخص المرسوم، أو بما هو في رتبته الاجتماعية التي يريد الرسام أن يمثّلها. في العام 1539، أرسل الملك "هنري الثامن" أحدَ الرسّامين في قصره، وهو "هانس هولبين لو جون" (Hans Holbein le Jeune)، ليقوم برسم "آن دو كليف" (Anne de Clèves). كان هذا الرسام أميناً في عمله، لكنه كان أميناً تجاه "كرومويل" (Cromwell) ـ الذي كانت لديه طموحاتٌ سياسية ـ وليس تجاه "الطبيعة" التي لم تكن كريمة بسِمات الجمال بالنسبة إلى "آن دو كليف". لقد عُقد الزواج، ولكنه لم يكن زواجاً سعيداً. يُمكن لرسم الوجه الأمين جداً للطبيعة أن يجرّ الويلات هو أيضاً، كما حصل مع الرسم في قصة "غوغول"، ومع الرسم الأشد شؤماً لـ"دوريان غراي" (Dorian Gray). الترجمة بالنسبة إلى مؤلِّف النص تشبه نوعاً ما الرسمَ في علاقته بالأصل. إنها عملٌ تكون الأمانة فيه خاصّيّة أساسية، لكنْ، لا بدّ من أن يُعرف إذا كانت هذه الأمانة تتلاءم مع الطبيعة أم مع الفن، إذا كانت تنتمي إلى هرمس أم إلى "أبولون".

§ 18. الصعوبة المستمرّة التي تُقلق هرمس والتي تشدّ على خِناقه عندما يقوم برحلاته هي "الأمانة". يُمكننا أن نتخيّله وهو يكرّر كلَّ كلمةٍ من الرسالة التي عُهدت إليه كَيْلا ينسى أيَّ

كلمةٍ منها، وهو يتلجلج بها كالولد أمام مربّيه. ها هو يخفّف من خطواته التي تسابق الريح من أجل أن يكرّر بصَمتٍ كلَّ جملةٍ وهي تتردَّد في داخله باللهجة نفسها التي قالها بها "زيوس" حاملُ التِّرس. إنه هناك يشرب عند أحد الينابيع التي اعتاد أنْ ينعم بقربها بالقليل من الظل. ولا تلبث الكآبة أنْ تستولي عليه وتنقبض نفسه الخالدة، وتغدو كئيبة وهي تفكّر في خُلود عبوديتها. ويفكر هرمس: "ألم يخفِ زيوس الحياة عني وتركني نهب الهموم الحزينة، عندما جعل مني رسولاً؟ هل عليَّ دائماً أن أتنحّى جانباً، أم أنني أستطيع أن أتمرّد بإبراز نفسي وراء كلمات الآخرين؟" هذا ما قاله. وتذكّر عندها كيف أنّ زيوس أراد أنْ يتأكد من أنه لن يستطيع الكذب فأجبره على أن يضع "روح الكلبة المراوغة" والكلمات المعسولة، التي كان وحده يمتلكهما، في قلب "باندور" ذات الألف مأساة[22]. عند ذاك، لم يبق له هو، لهرمس، إلا الحقيقة، تلك الحقيقة الرهيبة التي تلتصق بالوقائع. ويعود يتذكر ساعات التمرّد التي عاشها عندما ثار على دَوره كتابع فساهم في المآثر البشرية. هكذا، في ذلك اليوم الذي استغلَّ فيه كلَّ فن الإقناع عنده، دعم فكرة أن يثأر "أورست" و"إلكترا" ثأرَهما الأسود[23]. كمْ من مرةٍ كان استعماله الماهر للّغة التي أوحى بها إلى "عوليس" مصدرَ سرورٍ وابتهاج للآلهة[24]؟ وبصفته المُرشد في الطرقات، قام لمرات عديدة بتضليل المُسافرين بأن أرسلهم من دون نَدامةٍ إلى التهلكة أو

(22) Hésiode, *Les travaux et les jours*, 65.

(23) Eschyle, *Les Choéphores*, I, 726-728.

(24) Sophocle, *Philoctète*, 134, and Homère, *Odyssée*, XIX, 394.

إلى كمائن اللصوص. هكذا يشفي هرمس غليله، وهكذا يشعر بأنه موجود! ومن دون أن يعتدّ هرمس بالساعات التي لا تمرّ دون شفقة إلا في نظر الإنسان الزائل[25]، أخذ يفكّر برضى بتلك الأسماء التي أطلقها عليه الناسُ آكلو الخبز: هرمس ذو الألف حيلة وحيلة (Polymetis)، هرمس الذي لا يعلَق في الشّرْك (Amechanos)، هرمس الذي لا يُدرَك (Athiktos)، هرمس المتلوّن والمُخادع[26] (Poikilos). كان هناك حكاية تُحكى حول كل لقبٍ من هذه الألقاب. كمْ كان شعوره بنشوةِ الحرية كبيراً وهو يفكر فيها كلها! إلا أنَّ "زيوس" يلاحقه بأعماله الثأرية دون هوادة... شعر هرمس بالاحمرار يعلو وجهه وهو يفكر بغرامياته مع "أفروديت" وكيف أن النشوة العابرة التي حصل عليها مع أجمل الإلهات أصبحت لعنة عندما وُلِد الوحش[27]! عندما استذكر هرمس ولده، جعل حُلمُه الموجَ يرتعش في الينبوع البارد. عليه أن يُسرع كي يُسلّم

(25) Virgile, *Géorgiques*, III, 284.

(26) أليس من المُمكن أنْ نجد هنا السِّمات التي أسبغها التاريخُ على المترجمين، وهم الذين يرون في هرمس شفيعاً لهم ودليلاً أكثر مما يرون ذلك في القديس جيروم؟

(27) هرمافروديت (Hermaphrodite)، اسمٌ على مسمى. "بان" هو ابنٌ آخر من أبناء هرمس، وهو كذلك مختوم بطابع التَّشَوُّه. ما يُولد من هرمس إذاً له خاصية المُختلط هذه التي تقع في الوسط بين نظام الجِنس وفوضى الشَّواذ. وكذلك هي الحال في النص المُترجم، الذي هو مَخلوق هجين يحمل علامات الأصل التي تُدرَج في خصائص لغة الوصول. التناقض، والاختلاط، والاندماج، والانصهار: كلُّها خصائص لأولاد هرمس. والنص المترجم -مثل هرمافروديت التي أطعتمها حوريّات الماء، ومثل "بان" ذي القرنين اللذين يُحيط بهما الصنوبر- هو نص يمتلك هذه الأشكال الهجينة وهذا النظام العميق المُتعدِّد. تمثل هرمافروديت الاختلاط بقوةٍ. أما "بان" فإنه يلخّص كل ثنائية التقليد، وهو الذي يتكوّن من نصف إنسان ونصف حيوان. إنَّ ولدَي هرمس يعبّران حتى في اسميهما (هرما-فروديت: هرمس وأفروديت، وبان: الكل) عن هذه الازدواجيّة بين الروح والحرف، بما أنهما بالضبط =

الرسالة ! يقف منتصباً، ويتقدّم إلى طرف صخرة، ومباشرة قبل أن ينطلق يرفع يديه إلى السماء كما لو كان يريد بقوةٍ أنْ يتخلص من حملٍ لست أدري ما هو. فتلامس راحة يديه الناعمتين السماء بغموض، وعند استعداده للانطلاق يعود ويفكر برسالته. ويطرق أذنيه مرة أخرى هذا الصوتُ الذي يُدمدم في روحه: "كُنْ أميناً! كُنْ أميناً! كُنْ إذاً أميناً!" إنَّ هذا القلق لا يغادره بتاتاً، أينما ذهب. هذا القلق هو نفسه الذي يُعذّب المترجم عندما يفكر، كما هرمس، في مهنته وهو يحاول أن يعيّن ما حدود هذه الأمانة. هذا القلق هو نفسه الذي ينقضّ عليه عندما يرغب، مثل الآلهة، في أنْ يضع حِمْل قلقه بالقرب من اليُنبوع الظَّليل.

§ 19. هل تُتيح نظرياتُ الترجمة تحديدَ "الأمانة"[28] وبذلك تخليص هرمس من كل المخاوف التي ترتبط بمسؤوليته؟ هل هي دليل على تفكيرٍ علمي أم أنها بالأحرى "تحويل" للمشاكل الخاصة بالترجمة إلى "مجموعة مواضيع" وفقاً لما يَدرُج في الفلسفة وفي علوم الإبستيمولوجيا؟ فالتلميحات إلى "الحَدْس"، وإلى "البَصيرة"، وإلى "عِلم عدم الدقة"، وإلى "الأدبية الروحانية"، وإلى "روح الحَرْف المُعلمَن"، بدلاً من التفكير في الترجمة، ألا تعكس بالأحرى وجودَ مقاربةٍ "ميتافيزيقية" لعلم براغماتي؟ هل هي تريد أنْ تفهم عمل الإله، أم أنها تريدُ فقط أنْ تُريحه للحظةٍ واحدة من القلق الذي يرتبط

= الاتحادُ الإلهي بين الاثنين. في ما يتعلق بهرمافروديت، انظر: Ovide, *Métamorphoses*, IV, 383 et ss.

وحول بان، انظر: Apollodore, *Bibliothèque*, I, 4, 1.

(28) الأمانة من حيث هي تُفهم مثالياً بأنها ما يفصل بين الروح والحرف.

بمهمته؟ من المُثير للاهتمام ملاحظة أنَّ أرسطو (Aristote) عندما يتساءل في كتاب **السياسة**(29) عن التواصل يُميّز بين تواصلٍ يُعبِّر بـ"الصوت" (phonè) وتواصلٍ آخر يَستعمل "اللوغوس" (logos). وهو بذلك يُقابل للمرة الأولى بين الحَرف والروح. هو لم يتحدث عن الأمانة. إلا أنّ "التواصل/اللوغوس" الذي يُتيح التعبير عن الأفكار يتمتع بشيءٍ من التوسّع في الزمن لا يتمتع به "التواصل/الصوت". تدعو هذه الظاهرة إلى النظر إلى "بُعدٍ زمني أساسي" في الرسالة التي ينقلها هرمس ذو الخُطوات السريعة. فإذا كانت الزمنية جوهرية بالنسبة إلى الرسالة، فإنّ تأويلها بالنتيجة، هو كذلك، يرتبط بكل التبدّلات المتعلقة بالزمنية. وبهذا الخُصوص، إذا أردنا أن نتكلم على الترجمة في جَوْهرها المُطلق، وهي التي تُعد فناً "تطبيقياً" للتأويل، فإننا نهمل عندها كَوْنَ الترجمة ترجمةً للتفكير في العصر الذي تأتي منه، قبل أنْ تكون ترجمةً لنصٍّ من النصوص. إنّ إحدى المشاكل التي تعترض نظريات الترجمة هي إهمال هذا الجانب الزمني والبراغماتي إهمالاً كاملاً، وكذلك الاعتقاد بأنه من المُمكن إعمال الفِكر في عمل المترجم "لِحدّ ذاته". هذا ينُمّ أيضاً عن عقدة من "عقد هرمس"، لأن هذا الهروب النظري يدلّ على النيّة في الهُروب من قَلق الرسالة ومن تطلّبات الأمانة المُلحّة.

§ 20. وكما كان هرمس يتلقّى رسالته مباشرة من "زيوس"، مما يُسبغ سِمة القُدسية عليها، كذلك تَطوَّر التفكيرُ في الترجمة انطلاقاً من نوعٍ من روحانية المعنى، هذا الإيمان الذي

(29) Aristote, *Politique*, 1253a 9-12.

يتلاقى مع روحانية الحَرف والذي يُمكن لِنصّ التوراة المُقدّس أنْ يكون مثالاً له. فمع التوراة، تطوَّرت فكرةُ أنَّ معنى النص الذي لكونه يأتي من الله يتسامى على النصّ نفسه، أي أنه معنى يتجاوز الروح والحرف معاً. أمام السلطة المطلقة للخالق [الكاتب]، يتلاشى المُترجم. وأمام سلطة ربّ الأرباب، لا يكون هرمس سوى مجرّد خادم لا شأن له ويتعذّب في مهمته. ويصبح عندها عملُ المترجم إشكاليّاً بالفعل، طالما أنه يُضاف إلى مهمة التفسير عنده وظيفةُ صانِع المُعجزات. فالواقع أنَّ الأصل المُقدَّس في هذه الحالة يمتنع على محاولات إدخال واقع النص في بُعده الاجتماعي والتاريخي من أجل أن يُبرِز ما يُمكن أن يوجد في الترجمة مما هو غامض وغير قابلٍ للوصف والتعبير عنه. قداسة الأصل هذه هي السِّمة الأساسية للجماليّات وللدين، وهي عندما تُعمَّم على كل النصوص تحرص على أن يكون عملُ الترجمة ـ الذي سَلختْه تسامية المعنى عن الموضوعية ـ منتمياً "لا إلى التحليل المنطقي، بل إلى روحانية المعنى" التي نصادف فيها مفاهيم غامضة مثل "الأمانة"، و"المُلاءمة"، و"المُشابهة"، و"القَصْد". ومن خلال النظريات التي تتماثل غالباً مع نوع من الجماليات الميتافيزيقية، يعثر هرمس، وهو الذي كان يريد دائماً أنْ يفرض نفسه وأن يتصدّى لتفاهة موقفه أمام الرسالة، على صوتٍ هو "الإبهام" (الهرمسيّة)، أي استراتيجية اللامفهوم التي تحدثنا عنها سابقاً والتي يتحوَّل فيها النشاط البراغماتي إلى نشاطٍ تنظيري. عندها، يجعل هرمس من عمله الدرجة العليا من النشوة الإلهية التي ينتشي المرءُ فيها من الكلمات من دون النظر إلى معانيها. إنَّ "النشوة الإبهامية" ـ هذا العارض المذهل لعقدة هرمس ـ تؤكد مثلاً أنه إذا نزعنا عن

الترجمة كلَّ ما يتعلق بالتواصل، يبقى عملُ المترجم سليماً رغم كل شيء[30]. أو أنها تطرح مبدأ الاستحالة المُطْلقة لأي تواصلٍ بشري، مع الإرادة القوية بالإقناع ـ وبالتواصل في النتيجةً ـ بما لا يمكن أنْ يكون مُجرَّد تناقضٍ طَفيف[31].

§ 21. من بين حالات النشوة الإبهامية هذه، هناك حالة هي الأخيرة من بين كل حالات الانتشاء، ألا وهي "أخلاقيات الترجمة". نحن لا نريد سرد تاريخها، بل نكتفي بالإشارة إلى أنها تندرج في إطار أحد الاتجاهات المعاصرة ـ منذ أعمال "آبل" (Appel) و"هابرمس" (Habermas) ـ التي تميل إلى وضع التواصل، وخصوصاً اللغة، في عِداد الادِّعاءات المتعلقة بصِحّة ما هو مطلوب (*Geltungsansprüche*)، مثل الفهم، والصِّدق، والدقّة... إلخ، وهي كلها مدموغة بـ"قيمة أخلاقية". وتكتسي فيها الأخلاقيات بسلطة التحليل البراغماتي المتعلقة بقيمة العِبارات. يُضاف إلى ذلك أنّ البُحوث المنشورة مؤخراً في المجلات المُتخصِّصة، وكذلك الكُتب المختصة بأخلاقيات الترجمة، تعمل على التأكيد على أنها "أكثر من مجرد افتراضٍ يخصّ آداب المهنة". في الواقع، من المفروض أنها تتضمن "استراتيجية ما قبل النص المَطلوب ترجمته"، أي

---

(30) تلك هي النتيجة المدهشة التي يصل إليها والتر بنيامين (Walter Benjamin) في:
Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser (Francfort-sur-le-Main: Suhrkamp, 1972), t. IV, pp. 9-21.

(31) هذا ما يقوم به أورتيغا إي غاسيت (Ortega y Gasset) في:
Ortega y Gasset, *Misère et splendeur de la traduction* ([s. l.]: [s. n.], [s. d.]),
انظر أعلاه § 10 من هذا الكتاب.

أنها تتضمن نوعاً من الماقبلية الفئوية ـ إذا أردنا استعمال كلمات "كَنْت" لنتحدث عن هذا الأمر ـ ، مما يمنح الترجمة شكلاً ما، بغضّ النظر عن صُعوبات النص المَصدر. هكذا، يُعتقد أن إيصال "غرابة" النص المَصدر إلى اللغة الهدف يُكوّن موقفاً أخلاقياً، مثلما يكون "أخلاقياً" كلُّ عملٍ ترجمي لا يُحاول أنْ يُخفِي بأي ثمن غَيريّة النص المطلوبِ ترجمته. فقَبول الآخر، ونوعاً ما قَبول "الغريب"، يُمثل الطريقة الأخلاقية في السير بالترجمة، وذلك في حدود ما تكوّن غَيريّة النص ـ كما الرسالة التي ينقلها ـ عنصراً أساسياً وجوهرياً من المعنى الذي يجب على المترجم أنْ ينقله. وتَكون ـ في واقع الأمر ـ كلُّ مُحاولةٍ لتكييف النص الأصلي مع الفِئات اللسانية والفكرية لِثقافة الهدف نوعاً من مُمارسة الترجمة ممارسةً تَحْريفية وتكون بذلك خطيئةً أخلاقية. عندها، تتموقع الترجمة في قلب ما يُمكن أنْ نُطلق عليه اسمَ "التبادل ما بين الثقافات"، فيُستقبل الغريبُ فيه بوصفه "غريباً"، وتُكوّن فيه "غرابة" النص الأصلي عنصراً من عناصر المعنى الأساسي. يقوم هذا البناء النظري على مفهومٍ للأخلاقيات يُدرَك على أنه "استقبالُ الغَيْرية" الذي يؤسِّسُ بطريقة ما "حَقيقة الترجمة"[32]. وفي الإطار نفسه، "يقوم الفعل الأخلاقي على الاعتراف بالآخر كآخر، وعلى قَبول الآخر كآخر [...]. إلا أنّ الترجمة تنتمي ـ بسبب استهدافها الأمانة ـ "في الأصل" إلى البُعد الأخلاقي. وهي، في جَوْهرها حتى، تَسوسُها الرغبة في انفتاح الغريب من حيث

(32) Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* (Paris: Seuil, 1999), p. 46.

هو غريب على فضائه اللُّغويّ الخاص به"[33].

§ 22. تعود وجهة النظر هذه إلى "أنطوان برمان" (Antoine Berman)، وهي تُستخدم كقاعدةٍ نظرية لـ"لُزوم الحَرفية" الذي يراه في عملية الترجمة. وعلى الرغم من وجود بعض التفاوت بين الباحثين ـ إذ لا بدّ من التمايز ـ ، فإن مفهوم الأخلاقيات الذي يُراهِن في عملية الترجمة على مفاهيم الذات والآخر، والهوية والغيرية، يبقى النقطة الثابتة. ويتموقع "أنطوان برمان" ضدّ النفي المُمنهج لغرابة العمل الغريب. وهذا ما يُغذّي ضرورة إبراز "أخلاقيات الترجمة". وقد قدَّمها في كتابه "في سبيل نقد الترجمات: جون دون"، بوصفها معياراً من المُمكن أنْ يُتيح تقييم الترجمة بطريقةٍ توافقية[34]. إلا أنّ مفهوم "برمان" هذا الذي يُدخِل نوعاً من الثنائية في قلب العمل الترجمي نفسه، وهي ثنائية الذات والغريب، ثنائيةٌ يتوجَّب "على أخلاقيات الترجمة أنْ تجد حلاً لها"، هذا المفهوم يستلهم في جزءٍ منه من فلسفة "إيمانويل ليفيناس[35] (Emmanuel Lévinas)". ويتطلَّب اعتمادُ مفهوم "برمان" هذا اعتماداً جدياً أنْ تُفحصَ جدلية الذات والآخر عند "ليفيناس". إنه يتطلب أن "نفهم إلى أي مسألةٍ تُقدِّم هذه الجدلية الإجابة، وخصوصاً ما إذا كان من المُمكن استعمالها في الترجمة". بالإضافة إلى ذلك، هل تُتيح فعلاً هذه الثنائية

---

(33) المصدر نفسه، ص 74-75.

(34) المعيار الآخر هو الشعرية.

(35) سنرى لاحقاً الدور الذي يقوم به في هذا المجال كل من شلايرماخر (Schleiermacher) وهمبولت (Humboldt).

الأصلية التي يراها "برمان" وَضع نظريةٍ للترجمة؟

§ **23.** عندما نتكلم على الفلسفة، من المهم أنْ نفهم المسائل التي تريد أن تقدّم حلاً لها. من غير المنطقي أن نستخرج صيغاً من الأعمال الفلسفية من أجل دَعْم ـ أو ثَنْي ـ أفكارٍ غريبة عنها ولم تتوقع وجودَها[36]. لا يُمكن تحويل مُذنَّب عن مساره دون أنْ تكون العاقبة وخيمة. في حال أخلاقيات الترجمة، قام المؤلفون باستذكار العديد من المُفكرين، نوعاً ما كما كان يَستذكر القدماء أرواحَ أجدادهم الموتى عندما كانوا يفقدون الأمل في آلهتهم[37]. وبما أنّ طرح مسألة أخلاقيات الترجمة يتمّ في إطار مصطلحات الغَيْرية، فإنَّ أحدَ الآلهات حامي الحمى والذي يُذكر في أغلب الأحيان هو "إيمانويل ليفيناس". يأخذ "علماء أخلاقيات" الترجمة من ليفيناس صورة الآخر التي يربطونها بالنص المطلوب ترجمته من خلال فهمه داخل صيغة الآخر. لكن، "ما هي الضرورة النظامية التي تُجيب عليها جدلية الآخر عند ليفيناس"؟

§ **24.** نحن نعرف الأهمية التي تكتسبها في أعماله أفكار "هوسرل" (Husserl) و"هايدغر" (Heidegger). وعلى الخصوص "التمييز بين الموجود والكائن"، وهو تمييز أصبح الآن معروفاً في فلسفة "هايدغر"[38]. بالإضافة إلى ذلك،

(36) كما يفعل أنطوني بيم (Anthony Pym) عندما يتحدث عن نظرية أرسطو في الأسباب الأربعة، وذلك في كتابه: Anthony Pym, *Pour une éthique du traducteur* (Arras; Ottawa: Artois Presses Université; Presses de l'Université d'Ottawa, 1997), pp. 85-86.

(37) لنذكر: *Manes Virginiæ* chez Tite-Live, *Historiæ,* III, 58.

يأتي "ليفيناس" بتحويلاتٍ يُدخلها في هذا الزوج من المفاهيم، وذلك في كتابه "من الوجود إلى الموجود" (De l'existence à l'existant) الذي يصبح فيه الوجود فعلَ الوجود نفسه، والموجود عُموماً، بغضّ النظر عن الوجود الفعلي، وقد أصبحت تحويلاتُ "ليفيناس" هذه معروفة جيداً كذلك[39]. ولكي يصف "ليفيناس" هذا الموجود دون الوجود، يستعمل مفهوم الـ"هناك" (il y a) الذي يختلف عن مفهوم "es gibt" عند "هايدغر" من حيث أنه يرتبط بقوةٍ بـ"عدم تسمية الموجود". يُمثَّل الوجودُ بهذا الـ"هناك"، في حين أنَّ الموجود يُمثِّل نوعاً من "تخثّر" الوجود، وهو تخثّرٌ يكوّن موجوداً (أنا) يتصرف بكائنه الخاصّ به. ويسمي "ليفيناس" هذا الكائن باسم "الشخص" ويربطه بمفهوم "اللحظة"، لأنه يتمّ بالضبط في اللحظة هذا التخثّرُ للوجود. واللحظة هي التي تكسر عموماً عدم تسمية الموجود، لدرجة أنّ الأنا (الموجود، الهو نفسه) يملك بالنتيجة طبيعةً زمنية أصيلة. لكنَّ مصير هذا الموجود وفق "ليفيناس" هو أنْ لا يتّخذ كلَّ معناه "إلا أمام الآخر" وفي مواجهته، أي في الأفق الزمني الخاصّ بالعلاقة بين بني البشر.

§ 25. تختلف هذه العلاقة عن الصورة الأفلاطونية القديمة للمُناجاة

---

(38) يمتاز الكائن (étant) عن الموجود (être) بكونه يدلّ على الموجود الملموس في عملية الوجود والذي يَعرف في هذه العملية أنه موجود (Sein und Zeit, § 32). انظر: Martin Heidegger, *Gesamtausgabe*, hrsg. v. F.-W. von Hermann u. (Francfort-sur-le-Main: Vittorio Klostermann, 1977).

(39) Emmanuel Lévinas, *De l'existence à l'existant* (Paris: Vrin, 1971), p. 15 et ss.

الطويلة بين النفس وذاتها[40] بأنها تحسب حساباً لغيرية الآخرين. لماذا؟ ذلك لأنّه لمّا كان الزمنُ الخاص بالأنا يُولد من اللحظة، فإنه يُصبح بالنتيجة زمنَ الحاضر. عند ذاك، إذا أراد الأنا أنْ ينفتح على شُمولية الزمنية، إما في الماضي وإما في المستقبل، "فإن عليه أنْ ينفتح على ما هو ليس ذاته". لذلك لا تتحقق زمنية الزمان فعلياً، في نظر "ليفيناس"، إلا من خلال مُلاقاة الآخر. ما هي الحاجة النظامية التي تتوخى تلبيتها جدليةُ الآخر عند "ليفيناس"؟ إنها "تلبي حاجة الاعتراف بأنّ جدلية الزمن هي جدلية العلاقة مع الآخرين".

§ 26. بعد أن وُضعت القواعد الأساسية، كيف يحصل في هذ الإطار المرورُ إلى خطاب الغَيْريّة الذي ينفتح على الأخلاقيات؟ كتاب "الشمولية واللامحدود" هو الذي يشرح فيه "ليفيناس" هذا الانتقال. فهذا الفيلسوف الفرنسي يُشير إلى المحاولة التي يقوم بها التفكيرُ الغربي حول الموجود من أجل حصر المتعدد والمختلف في إطار "شموليةٍ" تطمس كلَّ غيرية وتعمل، إذا صحّ التعبير، على "تحييدٍ منظّم للاختلاف"[41]. ويجد هذا الرفض للذات أمثلةً واضحة له في فلسفة الموجود عند "بارمينيدس" (Parménide)، أو في فن التوليد عند سقراط (Socrat)، أو في العقل المَحض عند "هيغل" (Hegel)، وهي كلها مفاهيم تلتهم أيَّ محتوى خاص وتقوم نوعاً ما بابتلاع الآخر. يظهر هنا علمُ الكينونة في وجه

(40) انظر: *Théétète*, 189e-190a.

(41) الأرجح أن برمان (Berman) يستقي من هنا فكرته حول المترجم ذي المركزية العِرقية والذي يرفض غيرية النص ويقوم في عمله الترجمي بحجب الغريب.

فلسفة القوة التي تدلّ فيها عبارة "أنا أفكّر" بالفعل على معنى "أنا أقدر"، وهذه القدرة تقود بالتأكيد إلى السيطرة على الآخر.

§ **27.** لقد كان "ليفيناس" مهتماً دائماً بتحديد العلاقات بين الشُّمولية والكُلِّيانية (وهو كان بالذات أبرز ضحيةٍ لها)، وبيّن بطريقةٍ جيدة كيف أنَّ العُنف في علم الكينونة عند الغرب يرتكز على مفهوم "الشمولية"، وأنه لا بدّ لتحطيم حلقة العنف من تحطيم حلقة الشمولية التي تتصارع مع الفكر الخاص بالمتماثل[42]. وهذا مُمكن ببساطة في هذه التجربة الوجودية للالتقاء الفِعليّ بالآخر. إذْ إنّ هذا الالتقاء مع الآخر يفتح مجالاً في اتجاه الخارجية التي لا يمكن حصرها في جدلية الذات[43]. لكن، في حين أنّ الشمولية لا اسم لها، فإنّ الآخر ليس كذلك. خصوصية الآخر هذه، الظهور الفعلي لسِمة الغيرية المُطلقة، هو "وجهه" الذي تُحدّ خاصيّتُه الأساسية بـ"ذاتية الدلالة". فالوجه ليس إشارة تدلّ على شيءٍ آخر، إنما هو بالأحرى وجودٌ حيّ يُقدِّم نفسه بنفسه ويفرض نفسه بذاته[44]. لهذا السبب يملك الوجه، عند "ليفيناس"، قيمة أخلاقية أصيلة ويمثل ظهور الأخلاقيات، لأنّ ذاتية

---

(42) لا شك في أن ليفيناس (Lévinas) يدين هنا لـ فرانس روزنزفايغ (Franz Rosenzweig) ولكتابه: Franz Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung* (Francfort-sur-le-Main: J. Kauffmann, 1921).

(43) تمثل علاقة المترجم بالنص "الغريب" هذا اللقاء مع الآخر، هذا الانفتاح نحو الغيرية. وبما أنّ هذا الانفتاح نحو الغيرية لا يعود يُتيح العودة إلى الذات، يستنتج برمان أنّ دَوْر المترجم الأخلاقي يكمن في العمل على نقل الآخر بصفته آخر - أي بالنتيجة القيام بالترجمة "حرفياً".

(44) من الطبيعي أن النص المطلوب ترجمته لا يمكن أن يكون "وجهاً"، لأنه لا يُقدِّم =

الدلالة هذه التي تفرض نفسها تفرض في الوقت نفسه القانونَ الأخلاقي[45]. يقول "ليفيناس" إنّ الوجه هو ما لا يمكن قتله أو هو ما يريد المعنى أن يقوله وهو: "أنت لنْ تقتل بتاتاً". يقوم إذاً المعنى الأساسي لأخلاقيات "ليفيناس" بكامله على "ذاتية الدلالة" هذه الخاصّة بالغيرية والتي تفرض نفسها على الذات.

§ 28. قليل من الانتباه لما سبق يُبيِّن "أنّ الأمر لا يخصّ العلاقة التي تنشأ بين المترجم والنص". فمن جهة، يريد "برمان" أنْ يُقحم في الترجمة سِمة أخلاقية من أجل أنْ يُؤسِّس فلسفياً نظريته في الحرفية، ومن جهة أخرى، هو يرى في موقف المترجم ردّ فعل يقضي بإرجاع فئات النص الذي يُترجَم إلى ثقافته الخاصة به هو. وهو يرى في هذا الموقف رفضاً للآخر، في حين يقضي الفعل الأخلاقي بتقبُّله. لكن، من الممكن أنْ يكون هذا الفعل أخلاقياً ـ أخلاقياً في الأصل ـ لو كان النص المترجم مثل الآخر عند "ليفيناس"، أي "ذاتيّ الدلالة". وهو ليس كذلك لسببين اثنين. أولاً، لأنّ النص ينتمي إلى اللغة التي هي "مجموعة من الدلالات". وثانياً، لأنه يحتاج إلى أن يُترجم، وهذه الحاجة ما كانت لتكون لو

= نفسه بنفسه. الواقع أنه بحاجةٍ إلى هذا التقديم الذي هو الترجمة. ونرى بالتالي كيف أنّ التشبيه بينهما الذي أراده بعضُ علماء الترجمة خاطئٌ في المبدأ.

(45) في العلاقة الأخلاقية، يظهر الآخر بكونه آخر بالمطلق. نُعيد القارئ هنا إلى مبدأ قديم ظَهر في منطق بور رويال: كلما زاد المدلول النطاقي لمفهوم ما، نقص فهمُه. فإذا كان الآخر هو الآخر بالمطلق، فهذا يعني أنّ مدلوله النطاقي لا متناه. ويكون فهمه بالتالي مَعدوماً. يعني هذا في الترجمة أنه إذا كان النص المطلوب ترجمته يُمثل مُطلق الغيرية، فإنه يصبح غير قابل للترجمة، بسبب استحالة العثور على نقاطٍ مشتركة بين النص الأصلي والنص الهدف. من هنا يُستنتج أنّ "الأساس" في الترجمة ليس الآخر "وإنما الذات".

أنه ذاتيّ الدلالة. هكذا، وبما أنّ الحاجة إلى فعل الترجمة يجب أن يُفتَّش عنها في انعدام ذاتية الدلالة في النص، فإنه يجب أنْ نَخلص إلى أنّ القاعدة الأخلاقية التي تَسوس ترجمةً ما ليست ذاتَ طبيعةٍ إبستيمولوجية، كما تدّعي أخلاقيات الترجمة التي تجعل منها ضرورة حتمية أصيلة في النص، بل هي بالأحرى ذات طبيعة "منهجية". وعليها من هذا المنظور أن تُنظَّم انطلاقاً من أفضل هدفٍ مُمكن، وتكون بالنتيجة نوعاً من "فن المهنة"[46]. هذه نقطة أساسية، لأنّ أخلاقيات الترجمة تصبو إلى تقديم النصّ المطلوب ترجمته، والذي يفرض نفسه على المترجم، وَفق استعارة الوجه[47]. ومع ذلك، النصّ أياً كان أبعد من أنْ يكون ذاتيَّ الدلالة ـ بسبب حاجته بالذات إلى كلمات، وإلى هذا النظام من المدلولات الذي هو اللغة ـ ، وهو بالتأكيد ليس ذاتي الدلالة بالمعنى الذي فهمه به "ليفيناس" في كتابه "الشمولية واللامحدود".

§ 29. في العديد من المحاضرات، وفي مختلف البحوث المنشورة، يتباهى بعضُهم بإغفال كل هذه السلسلات المتتابعة من

---

(46) يستطيع القارئ أن يعود في هذا المضمار إلى الفصل السابع من كتاب بيم:
Anthony Pym, *Pour une éthique du traducteur* (Arras; Ottawa: Artois Presses Université; Presses de l'Université d'Ottawa, 1997), pp. 135-137,

فهذا الفصل يُبيِّن تماماً لماذا تُختصر الترجمة في آداب المهنة. على كل، يدلّ عنوان الكتاب نفسه على أنّ "الأخلاقيات تعود دائماً إلى الفرد الذي يعمل" (إلى المترجم)، وليس إلى علمٍ مُحدَّد (إلى الترجمة).

(47) ربما تُستعمل استعارة الوجه بسبب ما يؤكده ليفيناس (Lévinas) في هذه الجملة: "إن ظهور الوجه هو الخطاب الأول. والتكلم هو قبل كل شيء هذه الطريقة في المجيء من وراء ظاهره هذا، من وراء شكله، إنه فتحة في الفتحة".

Lévinas, *Humanisme de l'autre homme* (Paris: Fata Morgana, 1972), p. 51.

المفاهيم. ويعتبرون من قبيل "المسلّم به" أنّ السامع ـ أو القارئ ـ يستطيع أنْ يُميِّز ما يوجد في هذه الشبكة الواسعة وذات الجوانب المتداخلة التي يُطلق عليها اسم "الفلسفة". والمحاضرات والبحوث هي كذلك عُقَدٌ تُضاف إلى خُيوط هذه الشبكة. هكذا، يُعالجون أفكارَ "ليفيناس" بكلماتٍ غامضة، ويسيرون في طرقٍ مُلتوية، لدرجة أنّ العقل لا يلبث أنْ يتخلّى عن مُتابعتها ويعتبر من قبيل "المسلَّم به" أنّ المؤلفين على حق. إنّ هذا "المسلَّم به" المُتبادل يُكوّن ـ إما بسبب مآرب خطابية وإما بسبب الكَسل الذهني ـ جانباً كبيراً من الحياة الجامعية وعليه يُؤكَّد عن بعضهم أنهم عقولٌ جبارة، نوعاً ما على طريقة تسمية تلك الحشرة "ذات الألف رجل" ["أم أربعة وأربعين" رِجلاً]: ولأننا لا نريد أنْ نتكبَّد عَناء عدّ أرجلها كلها[48]. أنْ نأخذ من فلسفةٍ ما العناصرَ التي تُلائم الاحتجاج في اللحظة الراهنة إنما هو انتقائية سيئة. وأن نتحدث عن فكر "ليفيناس" حول الغيرية كما لو كانت فلسفة الأخلاقيات عنده كاملة دون الاعتداد بالدين، إنما هو ابتعادٌ عن الصَّرامة والدِّقة، حتى لو احترمنا في ذلك كلَّ قواعد البحث العلمي والقياس ذي العناصر الثلاثة. إنّ الاستعمال الجيّد للفلاسفة يفترض أن نستخدم أفكارهم فقط مع استخدامنا للـ"ظروف" التي شهدت ولادتها. وفي حال أخلاقيات الآخر ـ التي انطلاقاً منها تُطوِّر أخلاقياتُ الترجمة المعارضةَ بين الذات والآخر، وبين الهوية والغريب. . . إلخ. ـ، يكون هذا الظرف "ذاتية دلالة الغيرية". وإذا لم يُحترم هذا الظرفُ يكون الاستعمال خطأً. وهو من المُمكن أنْ يحمل

(48) هذه الكلمة لـ ليشتنبرغ (Lichtenberg).

الإيحاءات أو يُطلق التفكير، لكنَّ دوره لا يكون عندها إلا خطابياً: لن يكون الأمر عندها بتاتاً إلا مُجرد "فكرة ظاهرية".

§ 30. يستند "برمان" إلى بعض العناصر النظرية التي نجدها عند "ليفيناس" من أجل إعلان نهاية الترجمات ذات المركزية العِرقية والتأكيد على أهمية القيام بنقل الغريباتية. يتعلق الأمر بفكرةٍ لا وجود لها إلا ظاهرياً، هذا ما سنقوم بتبيانه بالطريقة الآتية والتي سنكوّنها نوعاً ما من "تراب الأرض"[49]. والمَثل الذي سنقدمه هنا يحسم الأمر ـ على عكس "برمان" ـ لمصلحة الترجمة "جملة فجملة" على حساب الترجمة "كلمة فكلمة".

§ 31. لا يُمكن لأخلاقيات الترجمة أن تُمثِّل طريقةً صحيحة للتفكير في العلاقة بين نصِّ لغة الانطلاق ونصِّ لغة الوصول، لأنها تخلق تناقضاً بينهما لا وجود له بالفعل، إذْ إن هذين النصين في "علاقة تكامل" فيما بينهما. هذا ما يُمكن برهنته بواسطة "علم الوراثة". في الواقع، من وجة النظر الوراثية، لا يُمكن لكائن أنْ يُولِّد نموذجَه الخاص به، لأنه لا يعطي إلا "نصف" جيناته. ولأنّ الإنسان لا يُورِّث سوى نصف خصائصه، نراه لا خيار له إلا بالانفتاح على الغيرية. "الآخر من هذا المنظور مُكمِّلٌ للذات"[50]. لنستخلص الآن بعض النتائج من ذلك في ما يتعلق بالترجمة. بما أنّ الآخر مُكمِّلٌ للذات، فإن النص الذي يجب ترجمته يجد استكمالاً فعلياً له في التحويل الذي يقوم به المترجم. بذلك، لا يُمكن للترجمة

(49) **الكتاب المقدس**، سفر التكوين، الإصحاح 2، الآية 7.

(50) وهو لا يعود بذلك الآخر المُطلق الذي يتحدث عنه ليفيناس.

أن تُختصر في التعارض بين الذات والآخر، والهوية والغريب، الخ.، طالما أنّ الترجمة ليست مروراً من الآخر إلى الذات، بل هي بالأحرى امتدادٌ للأصل، كما في الوراثة الجينية. فالترجمة تقدِّم للنص الأصلي حقلاً دلالياً وثقافياً لم يكن يملكه في البداية. هذه النظرية التي يُمكن أن نسميها باسم "وراثيات الترجمة"، توفّر الكثير من الكلام على الغريباتية، والغريب، والغيرية، والنص بصفته وجهاً يفرض نفسه، وسَكَن المظهر الخارجي، وما وراء اللغة، وغيرها من الأحاجي اللفظية، كل ذلك من أجل التأكيد على تهجين الأصل باللغة التي تُترجمه، وتكمِّله، وتُتمّمه[51]. لا يمكن للترجمة إذاً أنْ تكون حرفية، "كلمة بكلمة"، بل دائماً "جملة بجملة"، فالحرفية حاجز أمام التكامل بين الذات والآخر.

§ 32. هذا المَثل النظري الذي أطلقنا عليه اسم "وراثيات الترجمة" يأتي إذاً بطريقة متناسقة تمام التناسق ليناقض "أخلاقيات الترجمة". إن برهان صحّة القضية المُعاكسة للقضية التي نُحاربها يعني سلفاً دحضَ القضية التي نُحاربها، لأنّ وجود خلاصتين متناقضتين لموضوع واحد أمرٌ يدلّ على خَطَلٍ في التفكير[52]. وفي حال الأفكار الظاهرية، يصعب على المرء أن يقوم بذلك في لحظتها، خلال المؤتمرات الجامعية، لأنه ليس

(51) لا يوجد هنا ثنائية الهوية والآخر، ولا الذات والغريب، لكن لزوم تكامل المعنى بين الجانبين. فالتناقض المرتبط بفكرة أنّ الترجمة تستند إلى الزَّوْجين هوية/ آخر، وذات/ غريب، يَكْمن في أنها تهدف إلى نظرية متماسكة ـ وبالنتيجة مُوحّدة ـ للترجمة، انطلاقاً من ثنائية مبدئية، وهذا لا معنى له منطقياً. سنعود لاحقاً إلى هذه النقطة.

(52) Aristote, *Métaphysique*, 1005b 5-20.

لديه الوقت لا ليفكّر ولا ليكشف الأفخاخ. وفي ما يتعلق بالأفكار الاستعراضية المكتوبة على الورق، صحيحٌ أنه من الأسهل اكتشافها على مهل، لكنّ الإبهام والغموض في الجمل، بالإضافة إلى المَلل المُميت في قراءة النصوص، كل ذلك يجعل من الصعب متابعتها ويدفع الذهن الذي أصابه القرف إلى التخلّي عن هذه المطاردة المزعجة. أخيراً، بما أنه يجب دائماً أن تكون الخلاصة نتيجةً للبدايات نفسها[53]، فإنّ الأفكار الظاهرية تتلخّص في أنها لا تغدو أكثر من كونها حججاً "جِدالية"[54].

§ **33.** بعد أنْ أسَّسْنا "للاستعمال الجيّد" للفلاسفة، ثم بعد أنْ أكدنا أنَّ هناك مجرد وجودٍ استعراضي لبعض الأفكار وعرضنا لتأثيرها المُخرِّب في علوم الإنسان، لنقُم الآن بفحص الشعار الذي وضعه "بلوتوس"، وهو: "ليس من السهل أنْ تطير من دون جناحين".

§ **34.** لقد استعار "برمان" مفهومه للغيرية جزئياً من فلسفة "ليفيناس"[55]. ومع ذلك، كيف توصَّل إلى فكرته عن أخلاقيات الترجمة؟ لقد توصَّل إليها عبر مفهومه لـ"هدف عملية الترجمة". ففي رأيه، تستدعي التشوُّهات المختلفة في ترجمةٍ ما إلى عملٍ تحليلي للترجمة الجيدة. يُؤدّي هذا التحليل إلى ولادة منهجية الترجمة. لكنْ، بعض هذه التشوهات لا يرجع سبَبُها إلى أخطاء في المنهجية، طالما أنّ

(53) Aristote, *Premières analytiques*, 24b 18.

(54) Aristote, *Réfutations sophistiques*, 165b 7.

(55) انظر أعلاه § 22 و § 26 من هذا الكتاب.

التحوّل في المعنى الذي يأتي منها يُعبِّر في الواقع عن قصدٍ خاص في المعنى الذي هو بالتحديد "هدف عملية الترجمة"[56]. في نظر "برمان"، يتعلق هدف عملية الترجمة بترجمة أعمالٍ تنفتح على "تجربة العالم"[57]، في حين أنّ النصوص التقنية ترتبط بالأحرى بالمنهجية، من حيث هي تَنقل بطريقةٍ أحادية المعنى كميةً محددة من المعلومات. وإذا كان هدف عملية الترجمة لا يُمكن أن يخضع لاعتباراتٍ منهجية، فإنّ ذلك يُعلَّل في نظر "برمان" بأنّ هذا الهدف ليس التواصل[58]. وأنْ لا يكون الهدفُ هو التواصل أمرٌ يظهر في نَظر "برمان" بطريقتين اثنتين: أولهما لأننا إذا نظرنا إلى الجمهور بوصفه أفق الترجمة، تذوب الرسالة وَفق المبدأ الذي يقول إنه "كلّما توسّع الانتشار، ضاقَ مضمون الرسالة"[59]. ثم لأنه بين توصيل "شيءٍ ما" والتوصيل "إلى أحدٍ ما"، الثاني هو الذي يأخذ دائماً المركز الأول[60]. هنا، يقع المأزق

---

(56) نلاحظ هنا على الفور أنه إذا لم يكن قصد المعنى موثقاً على يد المترجم، لا يمكن أن يكون موضوعاً للتحليل بما أنه لا يكون إلا مفترضاً.

(57) ماذا يعني "الانفتاح على تجربة العالم"، هذا أمر لم يُحدد البتة. بالإضافة إلى أنه من الممكن أن نتساءل ما إذا كانت تجربة العالم - من حيث خاصيتها الذاتية المحضة - شيء يمكن توصيله.

(58) الواقع أنه لو كان الهدف التواصل لكانت نَقلت بطريقة أحادية المعنى كميةً معينة من المعلومات ولكانت دخلت في إطار المنهجية.

(59) Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* (Paris: Seuil, 1999), p. 71,

الواقع أننا نتحدث هنا عن مبدأ بور رويال الذي ذكرناه أعلاه في هامش الفقرة 27.

(60) يتعلق الأمر هنا ببديهية. أن يكون المبدأ "لا يمكن أن يُبرهن"، وهذه هي السمة الأولى للبديهية، أمرٌ مفهوم. لكن، أن يكون "جَلياً"، وهذه خاصية ثانية للبديهية، فهذا أمر لا يمكن أنْ يوجد ما هو أبعد منه عن اليقين.

إذاً في "أنْ تقول كل شيء للا أحد، أو أن لا تقول شيئاً لكل الناس". إلا أنّ هذا المأزق ليس مُطلقاً. صحيحٌ أنه يجب التفكير بالجمهور، لكنه لا يجب أن يُتَّخذ هدفاً بحدّ ذاته، كما تُبينه أمثلةُ تبسيط العلوم ـ لأنه في التبسيط العلمي يقع التواصل في الفشل، لكون اللغة المتخصصة الضرورية للعلم تختفي وتمنع بذلك نقل المعرفة نقلاً فعّالاً. وبدلاً من تبسيط المعرفة، يجب بالأحرى "تعميمها"، أي أن يُؤخذ بعين الاعتبار طبيعة اللغة العلمية وإمكانيات الفهم عند غير المتخصصين بالعلوم. هكذا يمتلك التعميمُ تفكيراً معمّقاً يفتقده التبسيطُ "افتقاداً تاماً"[61]. فتعميم الأصل ليس تبسيطه، بل تعديل ما فيه من غرابةٍ من أجل تسهيل فهمه. يتعلّق الأمر "بعلم التربية على الغرابة"[62]. وبما أن هدف الترجمة ليس التواصل، ماذا يكون هدفها الأخير إذاً؟ في نظر "برمان" هذا الهدف ثلاثي: فلسفي، وأخلاقي، وشعري. إنه فلسفي "لما في الترجمة من علاقة مع الحقيقة"[63]، وهو أخلاقي لأن المترجم يضع منذ القديم نُصْب عينيه "الأمانة" و"الدقة"، وهاتان كلمتان أساسيتان تُحدِّدان تجربة الترجمة وتعودان إلى الأخلاقيات. عند "برمان"، تقضي عملية الترجمة، في هدفها، بالاعتراف بالآخر من حيث هو آخر وباستقباله

(61) على أي قاعدة نستطيع أنْ نبني بطريقةٍ موضوعيّة إمكانية الفهم؟ يفترض هذا النموذجُ وجودَ رجلٍ نظري لا بدّ أن يعرف هذا وذاك وأن يجهل هذا وذاك، انطلاقاً من الفكرة الاعتباطية التي نكوّنها عنه. بالإضافة إلى ذلك، التمييز بين التعميم والتبسيط أمرٌ مضلِّل، لأن التبسيط يقضي بالعثور على ما هو مشترك بين الناس. ومن أجل ذلك، لا تكون هناك حاجة لإمكانية وجود ظروفٍ "لاحتمالات الفهم".

(62) Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, p. 73.

(63) المصدر نفسه، ص 74.

كآخر[64]. وهو يعيب على الغرب استيلاءه على الآخر وأنه بذلك يطمس "النزعة الأخلاقية للترجمة" التي يقوم جوهرها على "هذه الرغبة في الانفتاح على الغريب من حيث هو غريب في فضائه اللغوي الخاصّ به"[65]. تلقّي الآخر من حيث هو آخر، هذا يعني أنْ نترجم بطريقةٍ حرفية حتى يعرف القارئ جيداً أنّ النص الأصلي ينتمي إلى ثقافةٍ أخرى. يقول "برمان" إنّ الانفتاح هو الظهور. وفي ميدان الأعمال الأدبية، الترجمة هي "ظُهور الظهور"[66]. الترجمة هي ظهورٌ لأصلٍ هو شيءٌ جديد تماماً، والهدف الأخلاقي للترجمة يقضي بإظهاره في لغته. ولأنّ الهدف الأخلاقي يعمل على استقبال الغريب في بدنه الجسدي، لا يُمكن للترجمة إلا أنْ تتشبَّث بـ"حرفية" العمل الأدبي. شكل هذا الهدف هو "الأمانة". ومنتهاه هو استقبال هذه الحرفية في اللغة الأمّ كي يتجنَّب الترجمة ذات المركزية العِرقية وذات النصوص التشعبيّة. الأمانة للحَرف، استقبال الغريب، ذاك هو أفق أخلاقيات الترجمة.

---

(64) المصدر نفسه.

(65) المصدر نفسه، ص 75.

(66) لا نجد عند برمان تفسيراً للسبب الذي من أجله يعدّ أن الترجمة "ظهور الظهور". على كل، إذا كان الظهور نوعاً من التقديم، فإن الترجمة تصبح عندها تقديم التقديم، أي نوع من استعارة الموضوع، وهو "نقل من المُمكن أن يَحول دون الحَرْفية". هنا، يبدو أنّ برمان يقع في تناقضٍ فاضح مع أطروحته الأساسية وموقفه المتحيّز للحَرْفية. بالطبع، هناك من سيقول إنّ الحرفية عند برمان ليست الكلمة كلمة، بل احترام شِعرية الأصل. لكن، لّما كان يرى أن هذه الشعرية تنبثق من الحرف، يصعب على المرء أنْ يفهم كيف يُمكن "مادياً" تجريد شعرية الحرف من ماديته دون الوقوع في الحرفية التافهة. أضِف إلى ذلك أنه إذا كان برمان يجد أنّ الشعرية هامة جداً، لماذا زاد في البلبلة بالتكلم على احترام الحرف، ولماذا قال "حرفية" ولم يقل "شعرية"؟ هذه مادة من الممكن أن تغذي، يا للأسف!، العديدَ من المَقالات.

§ **35.** لقد لاقت فكرةُ أخلاقيات الترجمة هذه نجاحاً هائلاً. أولاً لأنها فتحت حقلاً نظرياً واسعاً أمام واحدٍ من العلوم البراغماتية، ثم لأن غُموض مصطلحاتها نفسه أتاح المَجال لكل التفسيرات المُمكنة. في الواقع، لماذا يُعدّ "استقبالُ الغريب" موقفاً أكثر "أخلاقية" من رَفضه؟ من ناحيةٍ أخرى، ومن وجهة النظر التطبيقية، إذا كانت "غريباتية" النص الأصلي تُكوّن العنصر المَعنوي الأساس في النص المطلوب ترجمته، فإنّ النتيجة ـ أي الترجمة ـ لا يُمكن لها أنْ تقدّم هذه "الغريباتية" إلا بالتخلّي عن ذاك الذي سيستقبل الغريب، أي عن القارئ. من البيّن أنّ القارئ لا يملك المَعارف، ولا الفِئات الضرورية حتى، من أجل فَهْم هذه "الغريباتية"، للسَّبَب ذاته الذي يجعله بحاجةٍ إلى الترجمة. من جهةٍ أخرى، صحيحٌ أنَّ الأمانة والدقة تتّصِلان بالأخلاقيات، وأنهما يمثّلان بالفعل تجربة الترجمة، إلا أنه لا يُمكن أنْ يستند الحُكمُ إلى أمانة الترجمة أو دقتها إلى قاعدة "الهدف الذاتي عند المترجم" ـ أراد أن يكون أميناً أو دقيقاً أم لم يرد ـ "لكنه يقوم على أساس النصّ الأصلي". هكذا، تُفرّغ الأمانة والدقة إذاً من "مضمونهما الأخلاقي"، وتتلقيان بالأحرى "قيمةً نقدية". عندما يلحّ "برمان" على أن الترجمة هي في الأساس أخلاقية من حيث هدفها، فإن ما لا يعترف به هو أنّ هذا الهدف يحتوي في الحقيقة على "مضمونٍ نقدي".

§ **36.** النص المطلوبة ترجمته، هو الهوية، والترجمة انفتاحه على الآخر. في هذا المعنى، ليس "الغريب" بتاتاً النص أو مضمونه، "الغريب، منذ اللحظة الأولى هو المترجم". إنه

هو الذي عليه أنْ يُغيِّر نفسه أمام النص الأصلي. عليه أنْ يتأقلم مع اللغة، وأن يُعزِّز ثقافته الشخصية، وأنْ يقوم بقِراءاتٍ كثيرة في لغته وفي اللغة الغريبة، وأنْ يتمرّن مرّات ومرّات، أحياناً لوحده وبالتعلّم من أخطائه، وأحياناً على يد أستاذٍ ليتعلم بالأمثلة. يصل المترجم إلى نهاية تكوينه عندما يتوقف عن أنْ يكون غريباً أمام النص. وبنتيجة ذلك، إذا كان "الغريب" هو المترجم، فإنّ عملية الترجمة لا تقضي بتلقّي الآخر من حيث هو آخر، بل العمل بحيث يتقبّلنا الآخر بكوننا هو. الآخر ليس الغريب، إنه أنا آخر، "أنا" في شكل "هو". والعملية الأخلاقية تقضي بالاعتراف بالآخر وبقبوله من حيث هو أنا، "الاعتراف بأنَّ الغريب هو أنا" (بالمعنى السقراطي للكلمة) وليس هو، بقدر ما يكون الآخر، الذي هو أنا، شرطاً لمعرفة الذات. كذلك تجري الأمور مع الترجمة التي لا تبغي معرفة الآخر، بل معرفة الذات من خلال الآخر(67). أضِفْ إلى ذلك أنه من المُمكن القيام بقراءةِ الغريب انطلاقاً من أسطورة الكهف عند أفلاطون (Platon). فالمؤكَّد أنّ السجين المُحرَّر هو "غريب" في نظر جميع الناس الذين يُصادفهم في الخارج ـ وفي هذا المعنى، يتوجب عليه أن يتأقلم مع الآخر كي يشعر أنه في داره عندما يكون عند الآخر. وعندما يعود إلى الكهف، سيصبح ولا شك "غريباً" في نظر أهله. لذلك عليه أنْ يستخدم كل

(67) الواقع أن الفعل الأخلاقي لا يقضي أن يُعترف بالآخر كآخر ولا أن يُتقبَّل كآخر، بل من حيث هو هو، أي أنْ يُرى في الآخر "أنا" آخر. بتلك التضحية وحدها يكون القانون الأخلاقي عالمياً. لقد اعترفت المسيحية بهذه الحقيقة. بالإضافة إلى ذلك، أنْ يكون الآخر "أنا" آخر يُبيِّن جيداً حُدود النظريات الفلسفية الراديكالية للغيرية.

ما في لغته الأم من عبقرية من أجل أن يفهموه. وإذا عبَّر السجين عن نفسه انطلاقاً من الفئات التي هي سائدة خارج الكهف، بأن يحشر في حكاياته الكثير من الكلمات المُوَلَّدة والتبديلات النحوية، فإنه لن يكون باستطاعته أن يُفهم. إنّ المترجم نوعاً ما في مثل موقف هذا السجين الذي هو محكوم فعلياً لا أن يكون في الكهف، بل أن يكون هو نفسه "غريباً".

§ 37. عندما يعيب "برمان" الغربَ على كونه استولى على الآخر، وطَمس بذلك ما يُدَّعى أنه "دور الترجمة الأخلاقي" الذي يتكوّن جوهره من هذه "الرغبة في جَعل الغريب ينفتح من حيث هو غريب على الفضاء اللغوي الخاص به"، إنما يُركِّب في نظرية الترجمة ثنائيةً (هي ثنائية الذات والآخر) من الصعب أنْ نجد حلاً لها. وتعليل ذلك أنه إذا كان النص هو الذي يَكون "الغريب" بكونه "غريباً"، أو "الآخر بكونه آخر" ـ إذا فضلنا استعمال هذه الصيغ لمرة أخرى ـ ، فإنّ "النص يُصبح غير قابلٍ للترجمة"، بما أنّ الأمر يتعلق عندها بـ"مُطلق الغَيْريّة". لكن الترجمة ـ لنكرر ذلك مرة أخرى ـ يجب أنْ تعتمد على ما هو مشترك، ـ من هنا تنبع ضرورة إعادة الاعتبار إلى التبسيط الذي ينتقده "برمان" بشدة والذي يعني "ما هو مشترك بين جميع الناس" (من المعنى اللاتيني لكلمة vulgaris). فالغرابة التي ترشح من النص ليست غرابة النص، بل هي تنتمي إلى المترجم. وتكوين المترجم يقضي أساساً أنْ نتيح له إمكانية أنْ يشعر أنه في داره وهو في الخارج، وأن يتعرّف على هُوية الآخر، هذه الهُوية التي ـ في نهاية الأمر ـ هي كل ما يُمكن أن يُترجم.

لكن، لا يوجد هنا أيُّ أخلاقية، هناك في الأساس موقفٌ نقدي، وبارد، وذهني، ومنهجي.

§ 38. إذا كان هناك ثنائية في الترجمة، أو بالأحرى إذا كانت الترجمة تؤدّي إلى ظُهور ثنائية مُضمرة في عملها، فإنّ هذه الثنائية تعود في جذورها العميقة إلى أديم اللغة، وليس إلى الأخلاقيات. والمثال على ذلك التكامل المدهش بين ديكارت (Descartes) ولوك (Locke) في ما يخصّ مفهومَ القضية. في نظر "ديكارت"، "للحقائق البديهية" صفة القضايا. الواقع أنه من المستحيل أنْ يكون شيءٌ موجوداً أو أنْ يكون غير موجود في إطار العلاقة نفسها، أو أنّ ما تمّ فِعله يتوقف عن أنْ يكون مَفعولاً، أو حتى أنّ من يُفكِّر يُمكن أنْ لا يكون شيئاً طالما أنه يفكّر. ومع ذلك، فإنّ "إدراكنا للأشياء" يحمل ـ من جهته ـ سِمةً غير قضوية. وهذه الإدراكات التي هي ليست قضوية تُدعى عنده باسم "الأفكار". الأشياء هي أغراض تكون أفكارها مثل "الصور"(68). الحقيقة والكذب يُعدّان من خصائص القضايا. والأفكار التي ليس لها خاصية قضوية لا يُمكن أن تكون حقيقية أو كاذبة. فكرة بومة، فكرة فنجان، وفكرة لوحة المَلامس، ليست بحد ذاتها لا حقيقية ولا كاذبة. إنها تصبح كذلك عندما نُدخلها في القضايا. لقد تعلّق "لوك" بشدة بهذه المرحلة الثانية، فاقترح أن حقيقة القضايا "تكمن في الاتحاد أو الانفصال بين هذه النماذج وَفق ما تكون الأشياء التي تحلّ محلّها متفقة بنفسها فيما بينها أو غير

(68) René Descartes: "*Meditationes* III, xv," dans: *Méditations métaphysiques* (Paris: GF-Flammarion, [s. d.]), p. 109.

متفقة"[69]. وقد تكون هذه "الإشارات" أفكاراً كما يمكن أن تكون "كلمات". وفي الحالتين، "يدل اتحاد الإشارات أو انفصالها هنا على ما نسميه باسم آخر هو القضية"[70]. وعندما تكون الإشارات المتحدة أو المنفصلة أفكاراً، فإنها تكوّن "قضية ذهنية". وعندما تكون الإشارات كلمات، يكون عندنا "قضية لفظية".

"إن المسألة التي توضِّح الترجمةُ معالمَها هي هذا الانفصال ـ الذي يكون مُضمراً إجمالاً في اللغة ـ بين القضية الذهنية والقضية اللفظية"، بين الأفكار والكلمات. والترجمة تؤكد عموماً على صعوبة مرور القضايا اللفظية من لغةٍ إلى أخرى، هذا إذا لم تكن الصعوبة في إمكانية التعبير نفسها في قضيةٍ لفظية (الحرف) عن قضيةٍ ذهنية (المعنى). في كل الحالات، ما تفترضه الترجمة هو أنّ "القضية اللفظية تقوم على أساس القضية الذهنية"، لكنّ الأمر ليس كذلك دائماً، كما يُبرهنه الشعر والكتابة الآلية اللذان يستعملان قدرات القضايا اللفظية في خلق المعنى لحدّ ذاته، وانطلاقاً من معنى الكلمات. أما في حال ترجمة الغريب، فإننا عندما نتفحصها نراها تعمل من الترجمة في جوهرها عمليةً تخصّ القضايا اللفظية وترى أن الأخلاقيات تمثل الحلّ لمسألة مرور القضايا اللفظية من لغةٍ إلى أخرى. وعند القيام بذلك، نخلق من دون أيّ فائدة

(69) John Locke, *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, traduit par P. Coste et édité par É. Naert, réimpression anastatique de l'édition de 1755, Bibliothèque des Textes Philosophiques (Paris: Vrin, 1998), IV, v. 2, p. 574, انظر أيضاً: Descartes: "*Meditationes*, II, xxxiii, 9," dans: Ibid., p. 391.

(70) Locke, Ibid., XX.

"ثنائية الذات والآخر" التي تأتي لتُضاف إلى الثنائية الموجودة مُسبقاً بين الأفكار والكلمات. هذه الثنائية المُزدوجة هي المسؤولة جزئياً عن تضخّم البحوث والمؤتمرات والأوراق في علم الترجمة والتي تدور حول الغريب، نظراً لأنه كلما كانت المسألة غامضة، أصبحت المشاكل التي تطرحها أكثر تضليلاً.

§ 39. في ما عَدا الصُّعوبات التي تحدثنا عنها أعلاه، من الجائز أن نتساءل حول الدقة نفسها للأخلاقيات التي رُفعت إلى مستوى علم نظري يؤسِّس لعملٍ تطبيقي كالترجمة. هل من المشروع، فكريّاً بالطبع، أن نؤسِّس الحرفية في الترجمة على نظريةٍ أخلاقية؟

§ 40. لكي تُؤسَّس نظريةٌ ما لا بد من أن "تحدَّد صلاحيتُها بالوقائع". في مجال الترجمة، يجب على النظرية الدقيقة أن تستطيع أن تثبت صِحّتها بواسطة ترجمةٍ نموذجية تُعدّ مُطلقة، وكاملة، ومِثالية. ترجمةٌ من هذا النوع هي الوحيدة التي بإمكانها أنْ تضمن قيمة النظرية. لكن، "ترجمة واحدة" ليس لها قيمة نموذجية. إنها "ليست سوى فرضية حول النص". هكذا، تكمن مشكلة نظرية الترجمة في أنها يجب أنْ تتأسس على "فرضية، أكثر مما عليها أنْ تتأسس على فِعلٍ ثابت وغير قابلٍ للشك". من هنا يأتي عدم قدرته على إحراز التقدّم الموضوعي[71]. كل ما تستطيعه هو الإسهام في التطوّرات المنهجية، أي العمل على أن تكون الفرضيات حول النص مَضمونة بأفضل ما يمكن.

(71) العائق الآخر الذي يحول من دون إحراز هذا التقدّم هو الثنائية بين الذات والآخر التي تميزها.

§ **41.** ولكي يُؤسَّس موضوعياً لنظريةٍ في الترجمة لا بد من أن تُقيَّم انطلاقاً من النص الأصلي ومن مختلف الترجمات التي ولّدها. فإذا حلَّلْنا ترجمةً ما للحُكم على قيمتها، "لن تكون النتيجةُ وضعَ نظريةٍ، بل وَضْع ترجمةٍ أخرى"[72]. لكن هذا الحكم يمكن هو نفسه أنْ يكون موضع تساؤل. لذا، لا بدّ من ترجمةٍ أخرى، وتُصبح هذه الترجمة الأخرى فرضية جديدة حول النص، وهكذا دواليك إلى ما لا نهاية.

§ **42.** يقضي كلُّ ذلك بأنّ نظرية الترجمة لا يكون لها معنى إلا فيما يتعلّق بالنص المُترجَم الذي استوْحت منه، ذلك النص المترجم الذي تعاملت معه بصفته "واقعاً" وليس بصفته "فرضية". لكنْ، بما أنّ أي ترجمةٍ لا يُمكن بتاتاً أنْ تكون إلا "فرضية" حول النص، وبما أنّ أيَّ نظرية يجب أنْ تجِد لها، من جهتها، تثبيتاً في "الوقائع"، فإنّ ذلك يؤدّي إلى استنتاج ما يأتي: **1)** إما أنّ نظرية الترجمة ليست سوى تنظيم لفرضياتٍ حول نصٍّ واحدٍ معيّن، وهذا ما ينزع عنها أيَّ طموح إلى العلمية والعالمية، **2)** وإما أنّ هذه النظرية لا يُمكن أنْ تتأسَّس على العقلانية لأنه لا يُمكن أن تُثبت صِحتُها بالوقائع. إنّ مثل هذه النظرية لا يُمكن بالنتيجة أنْ تكون إلا وَصفاً لبعض القواعد التي تُشرف على هذه الترجمة أو تلك، وهي بالنتيجة "منهجية"، أو كذلك هي حُكمٌ أطلق عليها، وتصبح عندها "نقدية". بالإضافة إلى ذلك، كل ترجمةٍ ترجمةٌ فريدةٌ من نوعها، فريدة بقدر ما هو فريدٌ النص الذي هي ترجمة له. وبالنتيجة، فإنّ استحالة وجود ترجمتَيْن

(72) هذا ما يبرهن إلى أي مُستوى الترجمة هي نشاطٌ تطبيقيّ.

مُتطابقتين تَحول دون تعميم قواعد الترجمة، وهذا ما يجب أنْ يكون كافياً كي تُستبعد الطُّموحات النظرية وكي تُعطَى الصدارةُ ـ كما فعل الرومانسيون الألمان الأوائل ـ للجانِب "النقدي" الذي يقع في أساس عمل المترجم.

§ 43. عند تحليل ترجمةٍ ما، كيف السبيلُ إلى تحديد ما هو نتيجة خطأ في الترجمة يأتي من عدم كِفاية المترجم في تلك اللحظة، أو من سَهْو منه، أو من خيار جماليّ أو أيديولوجي أو أخلاقي... إلخ؟ إذا لم يكن لدينا شواهد موثّقة من المترجم، فإننا نفترض أموراً، ونضع تكهّنات، لكن لا يكون لدينا أيُّ شيءٍ أكيد. وحتى لو قُمْنا بتحليل مُختلف ترجمات نصٍّ واحد، فإننا نستطيع ولا شك الوصول إلى معرفةٍ موسوعية (كمية) لترجماتٍ مختلفة للمقطع نفسه، ولكنْ ليس إلى معرفةٍ داخليةٍ (ذاتية) للأسباب التي تقع في أساس هذا الاختلاف في الترجمات. إلا أنّ هذه الأسباب الأخيرة هي التي يُمكن أن تكوِّن نظرية أخلاقية للترجمة، أن تكوّن "هدفها" كما يقول "برمان". لو أنّ كل مترجمٍ من المترجمين الفرنسيّين لـ"فون إيغار" كان له دفترُ سجلٍّ فيه توثيقُ كل خيار من خياراته في الترجمة، ولو أنه شرح لماذا هذا الخيار في ترجمة كل جملة من الجمل، لكان بمقدورنا، احتمالاً، أنْ نجد مفتاح تأويل هذا النص، من خلال قراءة الدفاتر والمقارنة في ما بينها. في غياب مثل هذه التطابقات، نحن مَحكومون بتقديم افتراضات ليس لها أيُّ قيمةٍ علمية، أو بتقديم تصويباتٍ تصبح ترجمة جديدة إذا جُمعت في ما بينها، وتكون هذه الترجمة الجديدة من جميع وجوهها بمثابة فرضيّةٍ أخرى حول النص الأصلي الذي من الضروري أن يُعاد

التحقّق منه في ما بعد، وهكذا دواليك إلى ما لا نهاية...

§ 44. من هنا يُستنتج أنه يجب على النظرية الأخلاقية في الترجمة أنْ تتأسَّس على مبادئ لا علاقة لها بالترجمة. وإذا لم يكن لهذه المبادئ علاقةٌ بالترجمة، فإنها لا تستطيع أن تُسهم بأيّ طريقة كان في إعداد الترجمة الداخلي ـ في ما عدا المبادئ العامة (احترام الحقيقة، ترجمة كل شيء، تحمُّل مسؤولية العمل... إلخ) التي هي قواعد التفكير السليم أكثر مما هي أخلاقية، والتي تُلائم عَدداً كبيراً من القِطاعات العاملة. لا يُمكن لقواعد الأخلاقيات في الترجمة أنْ تجِدَ ما يُعللها في النص المطلوب ترجمته. وللحُكم على ذلك يجب الخروج من النص الأصلي ـ وبالنتيجة مُغادرة الترجمة من حيث هي علم. وإذا قُلنا إنه من الأخلاقي احترامُ الغرابة في النص الأصليّ، فمن الواضح أنَّ هذا المبدأ الذي وَجّه الترجمة لا يوجد لا في النص الأصلي (الذي لا علاقة له بالغرابة، فالنص هو النص ليس إلا)، ولا في النصّ الهَدف، لأنّ الواقع القائم على أنّ الترجمة تتّسم بالغرابة، وأنها "تعطي الانطباع بالغرابة"، "لا ينمّ عن تطبيقٍ لمبدأ نظري، بل لمبدأ تطبيقي". هكذا، يكون المَوْقفُ "الأخلاقي" دائمَ التغيّر، لدرجة أنه يُصبح لا يدلّ على أيِّ شيءٍ كان. ولتجنّب ذلك، يجب على النص الأصلي نفسه أنْ يُقدِّم لكل مُترجميه قواعده النظرية، أي بكلمةٍ أخرى أنّ أي مترجم من مترجمي نصٍ ما ليس له الخيار في ترجمة هذا وليس ترجمة ذاك. . . إلخ. إلا أنه من دون وجود الحرية لا وجود للأخلاقيات. ما نجده من أخلاقي في النص الأصلي ليس في النص الأصلي، بل هو في رأس المترجم. لكن، إذا حصل وقام بترجمته انطلاقاً من هذه الفرضية، فإنّ الأمر لا يعود يتعلق

ـ في واقع الأمر ـ بمبدأٍ نَظري، "بل بمبدأٍ منهجي".

§ 45. في حال اعتبرنا أنّ الترجمة يُمكن أنْ تتمّ وَفق معايير منهجية من داخل النص ـ أي، بالمعنى الواسع، ما نجده في كتابٍ جيّد عن الترجمة ـ ووَفق معايير منهجية من خارج النص (مثال: هل يجب ترجمةُ نصٍّ يتعارض مع مبادئ المترجم أم لا ؟)، فإنّ مسألة أخلاقيات الترجمة تنحصر في السؤال الآتي: ما هي أُسُس المعايير المنهجية من خارج النص ؟ الجواب على هذا السؤال يتجاوز علم الترجمة. وهو يتعلق جوهرياً بالأخلاقيات الفردية عند كل مترجم، وبإرادته في لحظة معينة أن يطوّع "ضميره" (الذي هو في أساس حياته الأخلاقية) لمعايير آداب المهنة الخارجة عن النص أو أن لا يطوّعه لها. يُمكن أن يُقال عن ترجمةٍ ما أنها أخلاقية في لحظةٍ معينة وأن تُصبح غير أخلاقية في لحظةٍ أخرى، وذلك وَفق تغيّرات آداب المهنة. يعود الارتباك الواضح إلى أنّ المعايير المنهجية من خارج النص (مثال: لا يُترجَم أيُّ شيءٍ يُمكن أنْ يقدِّم صورةً سلبية عن اليهود، أو عن الناس الذين هم من العِرق الأسود. . . إلخ.) يُمكن أنْ تدخل في تعارضٍ مع المعايير المنهجية من داخل النص (في حال كان النص يتضمّن في واقع الأمور دلالات حافة سلبية تجاه اليهود وتمّت إزالتها، نكون أمام حال إهمالٍ واضحة في المعنى البراغماتي والمنهجي الشديد للكلمة). إنَّ عَدم الاعتراف بهذا الاختلاف، أو لنَقُل ذلك بعبارةٍ أفضل، بهذا "التداخل"، هو الذي أدّى إلى الكلام على أخلاقيات الترجمة في المعنى الذي أراده "برمان"، إنه عدم الاعتراف بأنّ أخلاقيات الترجمة لا تتعلق بالنص المترجَم، "بل بالمترجم نفسه". يتوجب على

المترجم، الذي هو "الغريب" (وليس النص)، أنْ يتكوّن بطريقةٍ يستطيع بها أنْ يتأكد خلال ممارسته لمهنته من احترامه المعايير المنهجية كما المتطلبات المهنية. ولما كانت الترجمة مكانَ الفهم، فإنّ كلَّ خطابٍ يطعن في أخلاقية الفهم لا يتطلّب تحليلَ العلاقة بين المُترجم والنص[73]، بل يتطلب تحليلَ المترجم نفسه في حدود ما يكون ضميرُه هو الذي يؤسِّس لطابع أعماله الأخلاقي، ومن وراء ضميره حريته هو.

§ 46. يوجد في فكرة "أخلاقيات الترجمة" نوعاً ما محاولة الإجابة على التناقض في "نظرية المعنى" عند المدرسة الفرنسية التي رغم أنها تُحلِّل تحليلاً صحيحاً عملَ المترجم بواسطة مصطلحي الانعتاق من اللفظ وإعادة التعبير، لا تتوصل إلى تفسير كيف يُمكن فهمُ نصٍّ من النصوص دون أنْ تأتي المعارفُ اللغوية ـ أو المعارف الثانوية ـ وتشوّه هذا الفهم. أمام استحالة حلّ هذا التناقض، يُحاول المرء أنْ يغيّر وجهة المشكلة "من حقل الإبستيمولوجيا إلى حقل الأخلاقيات"، وهذا واضِح عند "برمان". وإذا لا يتمّ التوصل إلى شرح الأسباب وراء فرز المعارف التي تسمح باستخراج المعنى من النص وفق معايير منهجية براغماتية، عندها تُطرح مسألة "الاختيار" و"المسؤولية"[74] و"الهدف" عند المترجم، وتدخل بذلك ـ

(73) في إطار الذات والآخر، وتناسخ الغربوية... إلخ، هذا ما كان يفعله من بين أمور أخرى، الرومانسيون الألمان. ومع ذلك، كانوا يعرفون في عملهم هذا أنهم يطوّرون "نقداً" وليس "أخلاقيات".

(74) هذا ما يفعله بيم: Anthony Pym, *Pour une éthique du traducteur* (Arras; Ottawa: Artois Presses Université; Presses de l'Université d'Ottawa, 1997), pp. 67-82, =

خَطَأً ـ معاييرُ أخلاقية لتُعلِّلها. وينتج عن ذلك أنّ "الاختيار" ـ وهو فئة أساسية في الترجمة ـ يقوم بعمليّة "مرورٍ غير ملائم من المنهجية إلى الأخلاقيات". ويتوجب عندها تطوير نظريةٍ فلسفية لعملية الترجمة "تكون فيها مسألة الفهم ـ على الرغم من كونها جوهرية ـ مَحجوبةً لمصلحة تحليلِ العلاقة بين المترجم والنصّ المطلوب ترجمته"، وذلك عبر الغيرية، والغريب، "والغربوية"، ووجه الآخر، الخ. وليست هذه العلاقة مشكوكاً جداً في أمرها بسبب رُجوعها إلى الغَيْريّة في النص المطلوب ترجمته وحسب، بل كذلك بسبب استعمالها الفلاسفةَ استعمالاً انتقائياً على أقل تقدير. هنا ينتصر هرمس ببطء على أبولون. فتفصيلاته النظرية تفضح تدجيله: إنه يخدع بوضع نفسه شيئاً فشيئاً مكان أبولون، إله النظرية. هذه حيلة رائعة من إله اللصوص والكذابين يقوم بها وهو يحاول قَلْب المَهمّات. فبدلاً من أنْ يكون رسولاً، نجده هنا يقدم نفسه كخطيبٍ مُتفاصح، وهو يتوصّل إلى ذلك عبر سِحْر البلاغة التي يعشقها بنو البشر. وتعمل الأعاصير النظرية التي يختبئ وراءها لمصلحته. فهو يجد فيها ملذّات الخلق التي تخلّى عنها عندما أعطى القيثارة لأبولون، أي ملذّات التنعُّم بالتكريم الذي يحظى به من يعرف

= للأسف يجعل بيم "المسؤولية" أساسَ الأخلاقيات. إلا أنه إذا كان بمقدورنا أن نقول إن المسؤولية عنصرٌ أساسي في العمل الأخلاقي، فإن هذا العنصر مع ذلك ليس الحَجر الأساس فيه، ونحن نراه بسهولةٍ فيه لأنّ هذه المسؤولية تفترض الحرية. أساس الأخلاقيات هو "الضمير". فالمسؤولية الأخلاقية هي نتيجة المُمارسة الحُرّة للضمير. في ما يتعلق بالمترجم، هذه الحرية هي تكوينه: إنها تُرافق عمله الترجمي، وتحرص على أن تكون خِياراته التي يقوم بها مستنيرة ويقظة، وتُتيح له أنْ يُنتج نصوصاً تعكس النص المصدر بطريقةٍ صحيحة. هكذا، نرى أنَّ غاية التعليم والتكوين هي "التربية على الحرية"، أي تكوين العقل بحيث يقوم بخِياراتٍ مُستنيرة.

أن يُبدع، والذي ليس محكوماً عليه بأن لا يكون سوى مجرد رسول. وليس كلُّ زهو نظري يحظى به هرمس إسهاماً في الحقيقة، بل هو تعبير عن إرادته في التخلص من الحِمل الذي ينوء تحته، واستعادة حريته التي تخلّى عنها من أجل أن يعتلي إلى الأبد عرشَ الأولمب الذي تعصف به الرِّياح.

§ 47. بالرغم من كل شيء، يرتبط هرمس باليمين الذي أقسم عليه. وهو لم يَعُد يستطيع أنْ يُخْفي أثره في من يُلاحقه، كما فعل في حال البقرات التي سرقها. هكذا، يكفي بَذْلُ القليل من العَناء للتمكن من إخراجه من مَكْمنه واكتشاف أفخاخه. كذلك الأمر في ما يتعلق بما سبق. إذا كان علينا أنْ نُحدِّد مفهوم "أخلاقيات الترجمة"، فإنه يتوجب أن نقول إنها بالفعل "عمل تحليلي" للعلاقة بين المترجم والنص المطلوب ترجمته. لكن هذا العمل التحليلي هو نوعاً ما ـ وبعد إجراء بعض التعديلات ـ جديدٌ قديم. إنه "النقد" ليس إلا، كما فهمه فلاسفة الرومانسية الأولى، وعلى رأسهم "نوفاليس" (Novalis) والأخوان "شليغل" (Schlegel). الواقع أنّ النقد لم يكن يستطيع ـ في المرحلة الأولى من الرومانسية ـ أن يكون معرفة خارجية للنص تتوسع انطلاقاً من مفاهيم جمالية (أو إبستيمولوجية) مُسبقة. في رأيهم، النقد الفعلي داخلي. عندما يقوم الرومانسيون بتحليلِ عملٍ أدبي ما، يركّزون انتباههم "على الشكل وعلى التنظيم العضوي للعمل الأدبي على حساب المضمون بالمعنى الحصري للمعنى"[75]. إن الاعتراف

(75) انظر كتابنا حول الشكل الشعري للعالم: Charles Le Blanc, Laurent Margantin et Olivier Schefer, *La forme poétique du monde* (Paris: José Corti, 2003), pp. 521-525, =

بأنه يوجد في العمل الأدبي ذاتية أصيلة وتنظيمية كان يستدعي بناء "هرمينوطيقا المعنى". وتمثل نظرية "أخلاقيات الترجمة" إعادة إدخال هرمينوطيقا المعنى هذه ليس في حقل التحليل الأدبي بل في حقل الترجمة. ويجب أن لا نُدْهش كثيراً من هذه "العودة الدائمة" إذا ما عرفنا الروابط الحميمة التي كانت تربط "برمان" بالرومانسية في مراحلها الأولى. المكانُ الذي يوجد فيه انقطاعٌ عن الرومانسية هو أنّ "برمان" ومُريديه يعتقدون أنهم وجدوا في "الأخلاقية" مفتاحَ هذه الذاتية الأصيلة والتنظيمية التي توجد في أصل الفعل الترجمي، في حين أنّ التطوّر الطبيعي للمشروع الرومانسي هو توسيع "الهرمينوطيقا" أو ـ إذا فضّلنا ـ بناء نظريةٍ للمعنى، وهو بناءٌ بدأ به "شلايرماخر" انطلاقاً من ترجمته لأعمال أفلاطون الكاملة. ولهذا السبب، على كلٍّ، يلحّ "شلايرماخر" في نصه حول طُرُق الترجمة المختلفة على كلمة "المنهجية"، بما أنه يرى في الفعل الترجمي تطبيقاً لفعل الفهم الذي هو في نهاية الأمر الهرمينوطيقا نفسها.

§ 48. هرمس "أميكانوس" (Amechanos)، هرمس الذي لا يُمكن أنْ يقع في الفخّ. ما إن نظنّ أنه وقع أسيرَ الشبكة الذهبية التي

= في هذا المعنى، يتكلم نوفاليس هو أيضاً على النقد، ويحدِّد أنه "حالة" وأنه "عودة انعاكسية نحو الذات". انظر أيضا ما يقوله نوفاليس (Novalis) في:

Brouillon général (Paris: Allia, 2000), aphorismes 152 et 385,

يظهر النقد، بالمعنى الضيق للكلمة، عند الرومانسيين الأوائل في شكل نظرية البناء المُنظَّم والكامل لـ "مَهمّة" الفلسفة، وفي شكل نظريةٍ تظهر فيها هذه الأخيرة في كونها علم من العلوم (انظر: aphorisme 488).

بمقدورها أن تمسك بالآلهة[76] حتى يهرب ويخترع عقلُه المتفنِّن أفخاخاً أخرى. هكذا، كانت إحدى الأفكار المؤسِّسة لـ"علم الترجمة" تحريرَ الترجمة من السيطرة التي كانت تُمارسها عليها النظريات الأدبية واللسانية. وبدلاً من أنْ تُطبَّق على الترجمة أنماطُ تلك النظريات المختلفة، كانت ردة الفعل توجيهَ التفكير نحو العوامل التي هي قمينة بأن تجعل من الترجمة ترجمةً. لذلك تكلم "برمان" على علم الترجمة بوصفه "التفكير الذي تقوم به الترجمة على نفسها، انطلاقاً من واقع أنها تجربة"[77]. لكن، كان على هذا النداء الذي أطلقه "برمان" أنْ ينقل الاهتمامَ من التفكير حول ترجمة العلاقات بين اللغات إلى العلاقات بين النصوص. ومع ذلك، فإن أخلاقيات الترجمة ـ وفي المعنى الواسع، ما يجدر الآن تسميته بـ"جدلية الترجمة"[78] ـ لم تعُد تنبع من تحليلِ ما بين النصوص، بل من "تحليلية الذاتية" عند المترجم الذي يرى في مفهوم "الهدف" تمامَ النظرية عنده. فمشروعٌ مثل تحليلية الذاتية هذه يتجاوز بقوةٍ هذا النشاط التطبيقي الذي هو الترجمة والذي يبدو أنه يخون في وجوهٍ عدة القصدَ الأصلي لدراسةٍ تتركز على مآل العلاقات بين النصوص في مسار الترجمة، وهي علاقات تُرى كما لو كان يسترها حيناً فحصُ التفرّعات الثنائية العَملية التي يُصادفها المترجم، وحيناً آخر تحليلُ

---

(76) انظر مشهد غراميات أفروديت (Aphrodite) مع أريس (Arès) (Homère, *Odyssée*, VIII, 266-342).

(77) Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique* (Paris: Gallimard, 1984), p. 39.

(78) نقصد بذلك اللعبة بين الذات والآخر، والهوية والغريب... إلخ.

"هدفه" الذي يكون قليل التوثيق بقدر ما هو بعيد الغور. وهكذا، ينتج من ذلك نوعٌ من "المقاربة المُتعالية لعمل الترجمة" التي لا تأخذ بعين الاعتبار أنّ مفهوم الترجمة نفسه تاريخيّ وأنه لا يمكن مقاربته بنتيجة ذلك انطلاقاً من الأفكار المُسبقة النظرية[79].

§ 49. لا يتكلم المترجم باسمه الخاص، بل باسم المؤلف الذي يقوم مَقام الرسول له. في نهاية الأمر، تفلت منه القاعدة الأخلاقية لرسالته. فإذا أراد أن يتكلم باسمه هو ـ وأن يستولي من جديد على حقل الأخلاقيات ـ ، يجب عليه إما أنْ يتوقف عن أن يكون رسولاً وحسب، وإما أن يُحرِّف الرسالة. هذا التأرجح عند المترجم بين أنْ يتكلم باسمه، أو أنْ يبني خطابه على الأخلاق، أو أن يخرج من المنهجية البسيطة، يُمثّل هنا أيضاً إشارةً إلى "عقدة هرمس".

§ 50. كذلك، وُضِعت جانباً الترجماتُ التي تتم وتُدرك وتُبنى مباشرة بواسطة الأفكار المُسبقة النظرية، كما لو كان هناك شعورٌ بوجود الحيلة الهرمينوطيقية. لنأخذ مثال "والتر بنيامين". إن فكرته التي تقوم على أنّ الترجمة لا يمكن بتاتاً أن تتوجّه إلى أولئك الذين لا يستطيعون فهم النص الأصلي لم تجد لها صدى في التطبيقات[80]، على حدّ علمنا. وعلى الرغم من أنَّ

---

(79) نحن لا نترجم "في الذات"، بل نترجم "في الزمن". وإذا كانت الزمنية عنصراً معنوياً مكوّناً للترجمة، فإنَّ ذلك ما يجب أن تأخذه بعين الاعتبار نظرياتُ الترجمة، وهو يعلِّل الظاهرة المزيفة لما يُسمى بـ"موت الترجمات". في ما تبقى من ذلك، انظر:

Henri Meschonnic: "Propositions pour une poétique de la traduction," dans: *Pour la poétique*, II (Paris: Gallimard, 1973), pp. 305-323.

(80) لا تدرِّس معاهد الترجمة الجامعية انطلاقاً من هذا المبدأ.

ما كتبه في "مهمة المترجم" استُعمل كتصدير لترجمته لـ "لوحات باريسية" (1923)، فإن النقاد يُجمعون على القول إنه بمثابة نصٍّ نظريّ مُستقلّ يعود إلى العام 1921 وإنه يلتقي بالأحرى مع البحوث حول اللغة التي كَتبها في العام 1916. لم يوجِّه هذا النصُّ ترجمة "بنيامين"، ولا يتيح حتى تحليلُ ترجمة "لوحات باريسية" العودةَ إلى المبادئ النظرية التي يقدّمها هذا الناقد الألماني في نصه، فذلك كان ليكون ممكناً لو أنّ هذه المبادئ هي التي أشرفت على إعداد الترجمة. نشهد بذلك نوعاً من "الانقطاع بين النظرية والتطبيق". ويظهر هذا الانقطاع بطريقةٍ ملموسة أكثر إذا ما نظرنا إلى الأمر الآتي: لم يُقدِّم نصُّ "بنيامين" أمثلةً معروفة من ترجماتٍ أساسية تمّت انطلاقاً من مبادئه، إلا أنه أفسح المجال رغم ذلك للعديد من التعليقات، ولمائة تفسيرات، ولألف مؤتمر، ولتوضيحات لا نهاية لها، وكلها ثمرةٌ لوسيلةٍ لفت انتباه الجمهور التي يُمكن أن يحْمرَّ لها وجهُ "شيشرون" خجلاً. ومع ذلك، يجب أن لا نُدهش لنقص الأمثلة التطبيقية. ففي نظر "بنيامين"، نقل المعلومة ليس، في الواقع، هدفَ عمل المترجم. إذ يجب على الترجمة أن تدرك "كنه المعلومة" بحيث تجعلها تبقى حية[81]. وبإدراك هذا "الكنه" يتسنّى لها عندها تحرير هذه "اللغة الأولى" الموجودة في كل اللغات والتي هي "اللغة الصِّرف" ـ وهي ليست لا قواعد، ولا دلالة، بل هو "لغة". وبنتيجة ذلك، يكون واجبُ المترجم أن يقدِّم في لغته هذه اللغة الصِّرْف التي تكون محبوسة في

(81) لا تُعدّ اللغة في نظر بنيامين (Benjamin) أداةً لإيصال شيءٍ ما (المعنى أو الرسالة)، بل واقع يوصل نفسه بنفسه.

اللغة الأخرى، وكأنها سجينة العمل الأدبي(82). وتتطابق هذه اللغة الصِّرْف مع "اللغة الآدمية"، تلك اللغة الأولى التي اختفت بعد انهيار برج بابل. المهمة الأساسية للمترجم هي البحث عن هذه اللغة(83). عندها، يمكن لأي ترجمة أن تكون كِسْرةً من الإناء المكسور الذي إذا استطعنا جَمْع كل قِطعه المكسورة نُعيد تكوينه بكامله.

§ 51. أين يوجد إذاً هذا الإناء؟ لقد مرّ قرنٌ من الزمان تقريباً، ولا يبدو أنّ معرفتنا اليوم أفضل، باستثناء بعض التعليقات حول النظرية وبعض الفرضيات المتفنِّنة حول هذه اللغة الآدمية والصِّرْف والأولية. ولا نزال ننتظر الحلّ النهائي عبر ترجمة اللغات إلى اللغة الصِّرف(84). يُحتمل أن يكون عند "دريدا" (Derrida) أسبابُ هذا التأخّر. فهو يفسِّر، في كتابه "أبراج بابل"، فكرة "بنيامين" هذه حول اللغة الصرفة. فيُلاحظ أنّ تدمير بابل يفرض الترجمة، بقدر ما يمنعها. إنه يفرضها لأنّ الناسَ يشعرون بحدّةٍ بضرورة أنْ يفهم بعضُهم بعضاً. وهو يمنعها لأنّ الله هو الذي يُبلبل الألسنة من أجل أنْ يفشل مشروع بناء البرج وأن تتفرَّق الأمم(85). ويُذكِّر "دريدا" بالإضافة إلى ذلك أنّ الله عندما يفرض اسمه يمنع

(82) في هذه الفكرة شيء فاتن. ومع ذلك، هل يوجد في الأمثلة التاريخية للترجمات ليس ما يطبّقها فقط، بل كذلك ما يُوْصل إليها؟

(83) سنحدد لاحقاً مفهوم "اللغة الآدمية" هذا. انظر أدناه § 63 من هذا الكتاب.

(84) انظر حول الموضوع نفسه: Joseph Graham, *Difference in Translation* (Ithaca: Cornell University Press, 1985), pp. 25-27.

(85) **الكتاب المقدس**، سفر التكوين، الإصحاح 11، الآية 1-9.

العنفَ الاستعماري أو الإمبريالي لأيّ لغةٍ عالمية[86]. لذلك يقترح هذا الفيلسوف الفرنسي أن تُستبدل فكرةُ اللغة العالمية بفكرة "العقل العالمي" الذي لا يعود خاضعاً لسيطرة شعبٍ مُعيَّن من الشعوب. ويكون بذلك على الترجمة أنْ تُعبّر عن هذا العقل العالمي، أكثر مما تفعله اللغة الأولية. إحدى النتائج الهامة لهذه الطريقة في فهم الأمور هي إزالة فَواصل الترجمة بوصفها نشاطاً بين النصوص فقط، وذلك من أجل مَوْضعتها في مسار التبادل بين اللغات[87]. الواقع أنّ اللغات يؤثّر بعضُها في بعض، ويُحسِّن بعضُها بعضاً، وهذا ما يُؤمِّن نُموّها المُتبادل. ووَفق هذا المنظور، هي تتكامل فيما بينها لتكوّن لغةً أكبر ودائماً أكثر عالمية. بذلك، ما هو على المحكّ في الترجمة لا يعود النص، بل "المعنى الأصلي" الذي يتوجَّب على الترجمات أنْ تطمح إليه: ليس هناك إذاً من تعارضٍ بين الترجمة والنصّ الأصلي، فكلاهما يعود إلى المرجع المِثالي نفسه الذي هو: اللغة الصِّرف (بنيامين) أو العقل العالمي (دريدا). وهذا ما يسمح أن نُؤكِّد أنّ الترجمة

(86) كيف يمكن لمثل هذه الإمبريالية أن توجد؟ فالإمبريالية تفترض وجود الاختلاف، أي وجود الآخر الذي يُسيطر عليه الإمبريالي. في حال اللغة العالمية، لا يوجد إلا الهوية. هذا المفهوم غير معقول. أضِف إلى ذلك أنه في اللغة العالمية تكون كلُّ الكلمات التي تدلّ على "الغريب" غير موجودة، ولا حتى معقولة، لأنَّ وجودها يفترض وجودَ الغيرية المفهومية، وجود "كينونة أخرى" للخطاب، وهو ما تمنعه على الفور عالمية اللغة الآدمية وتماثلها.

(87) يستعمل نقلُ الاهتمام هذا أنواعاً أخرى من التبادل، مثل العلاقات بين الثقافات. يرتبط الأمر هنا بحركةٍ نموذجية لنظريات الترجمة. فهو يبرز إرادة التحرّر من النشاط الترجمي للرسالة التي يجب إيصالها. بذلك، لا تعود الترجمة مرتبطة بدقة بما يجب أنْ تترجمه موضوعياً، بل تصبح حرّة في أن تُضمّن نشاطها بعض العناصر التي لا توجد في النص والتي من المُمكن حتى لهدفها أن يتجاوزه. يتعلق الأمر هنا بعَرَضٍ من أعراض عقدة هرمس.

ليست نقلَ نصٍّ أول، "بل هي نشاط إنتاجي يولّده النصُّ الأصلي"[88] هكذا، لا يُكوّن النصُّ الأصلي وترجمته وحدةً دلالية أصيلة، في حدود ما يملكان من عناصر ثقافية ولغوية تؤثر في معنى النص: في نهاية الأمر، لا تضعنا الترجمة في اتصالٍ مع المعنى الأصلي ـ الذي لا يُمكن أنْ يوجد ـ بل مع تعدّدية اللّغات والمعاني.

§ **52.** تُركِّز الأمورُ السابقة على كَوْن الترجمة لا تقوم على "إعادة الإنتاج" بل على "الإنتاج". وهذا تعبير أساسيّ عن "عقدة هرمس". هنا، وأكثر من أي وقتٍ آخر، "الوسيط هو الرسالة" والمترجم هو الترجمة. وتبدو هذه الأفكار وكأنها "رفضٌ وتمرّدٌ للرسول على الرسالة"، ونوع من "الرغبة في القوة" من جانب مَن كان عليه أن يوجد في وضع المُتراجع عما يتوجَّب عليه أن نقلُه. وتكشف هذه الأفكارَ أيضاً عن إرادة التسامي في العمل الترجمي، والتلهّف للعثور فيه على التعبير عن شيءٍ سام يتمّ أحياناً في اللغة الصِّرف، وحيناً آخر في العقل العالمي. وفي نظر هذه المفاهيم، لا أهمية كبيرة لواقع العمل الترجمي أمام النشوة النظرية ـ هل حقاً نترجم هكذا؟ هل هكذا حقاً يكون المترجم؟ ـ هذا ليس ذا أهمية. وكما هي الحال في ما يتعلّق بصَوْلجان هرمس، يبدو أنّ لهذه النظريات القدرة لا على أن تثبت الواقع، بل على أن تثير الأحلام[89].

---

(88) Jacques Derrida, *The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation* (New York: Schocken, 1985), p. 153.

(89) Ovide, *Métamorphoses*, II, 730-736.

§ **53.** هذه النظريات، هل هي حقاً تتخذ الترجمة مركزاً لاهتمامها؟ ألا يُنظر فيها إلى الترجمة كمنتوج فرعي، أو كحصةٍ أخيرة في العمل التنظيري أيضاً؟ يبدو أولاً أنّ أفكار "دريدا" حول الترجمة مثل أقمارٍ تابعةٍ "لميتافيزيقيا مركزية الوجود اللغوية" كما يعرّفها في مؤلفه "الكتابة والاختلاف".

§ **54.** يعتمد "دريدا" على أسطورة "توث" [تحوت][90]، تلك الأسطورة التي تتحدث عن الرفض من جانب "توث" لهدية الكتابة، لأنها كانت تبدو في نظره أقل شأناً بكثير من الكلام، فيشرح أنّ السمة العامة للفلسفة بعد أفلاطون هي أنها تتميز بكونها مركزية اللغة أو "ميتافيزيقيا الوجود". فبالنسبة إليها، الكلام "وجود" في حين أنّ الكتابة "غياب"، أي أنها نفيٌ للوجود. عندما نتكلم، تكون الروح موجودة بطريقة أكثر فورية في الحقيقة، في حين أن الكتابة تبدو كنوع من الإقصاء لهذه الفورية. في الكلام، الروح حاضرة. في الكتابة، هي لا تعود كذلك. لقد شهدنا خلال ألفي سنة نوعاً من الإذلال للكتابة على حساب الكلام، وهذا ما يُحدِّد مركزية اللغة في الفلسفة الغربية. ومن أجل البحث عن أولئك الذين هاجموا هذه المركزية اللغوية الأساسية، خصّص "دريدا" بحوثاً لـ"باتاي"(Bataille)، و"أرتو"(Artaud)، ولكن كذلك لـ"نيتشه"(Nietzsche) و"فرويد"(Freud) و"هايدغر". في هذا السياق الدقيق، الإشارة ـ أي الكلمة ـ منتحلةٌ صفة، فهي توجد مكانَ الكلام المحكيّ. إنها "فرق" (différent) في المعنى المكاني، لكن ولما كانت تَخلق كذلك مسافةً زمنية، فإن هذا

(90) Platon, *Phèdre*, 274c et ss.

الفارق هو إشارة أيضاً إلى "الاختلاف"[91] (différ*a*nce).

§ 55. إذا كانت الإشارة تخلق الفرق والاختلاف، أي المسافة المكانية والزمنية، فإنّ هدف المترجم لا يُمكن أنْ يقوم إذاً على التوقف كثيراً عند حرفية النص ـ وبالنتيجة عند الإشارة ـ ، بل على المعنى الذي هو في أصل الإشارة. وليس المترجم ذاك الذي يمرّ من إشارة إلى أخرى، بل هو ذاك الذي يفسح المجال أمام "استمرارية" المعنى: ليس المترجم مُعَدّاً من إحدى ضفتي نهر "الستيكس" إلى الضفة الأخرى، بل هو من يُعيد ترتيب مجرى النهر الكبير. لكنّ ذلك لا يحدث دون صعوبة، وقد يحصل أن يقوم المترجم أحياناً بحَرْف المجرى[92].

§ 56. لا يُعمِل "دريدا" فكرَه في الترجمة. بل على العكس من ذلك، هو "يُموضعها"، أي أنه يُفسّرها وَفق فلسفته الخاصة به. بهذه الطريقة، هو يتكلم على الترجمة أقلّ مما يتكلم على فلسفة الحضور "من خلال" الترجمة. هكذا، يتوجب على الاستعمال الحصيف لهذه المفاهيم في الترجمة أن يأخذ بالاعتبار المكان الذي تشغله فيها فلسفة "دريدا". ذلك أن "التفكير" حول مفهوم ما يقوم بتحليل هذا المفهوم لذاته، أو بالنسبة إلى تحديداته التجريبية. أما "مَوْضعة" مفهوم ما فإنها تقوم بتفسيره انطلاقاً من الفئات الخاصة بفلسفةٍ معينةً[93]. وفي حال المفاهيم التي لا

---

(91) يستخدم دريدا (Derrida) هنا فارقاً بسيطاً يعود إلى أصل الكلمة، وهذا الفارق يوجد بين اليونانية diapherein واللاتينية differre، وكلتا الكلمتين في أصل الفعل الفرنسي différer.

(92) وهذا ما يفسّر جيداً لماذا الترجمة نشاط إنتاجي يُولّده النص الأصليّ.

(93) كما هي الحال عند دريدا، ولكن كذلك عند برمان، الذي تُكوِّن أخلاقياتُ الترجمة عنده مَوْضعةً لفلسفة الغيرية.

يمكن فصلها عن التطبيق ـ أي عن تلك الأشياء التي لا يمكن إدراكها "لذاتها" ـ ، يجب من أجل التفكير حولها أن تُفحَص في ارتباطها بالتجربة، أو إذا فضلنا في ارتباطها بمظاهرها التجريبية. من المُمكن أن نفكر حول الجمال لذاته، بمعزلٍ عن مظاهره الملموسة، لأنه ليس من الضروري في التفكير حوله أنْ يوجد فعلياً في الطبيعة شيءٌ هو الجمال لذاته[94]. إلا أنه في حال المفاهيم التي لا تُفصل عن التطبيق، يجب التفكير حولها بالاهتمام اهتماماً خاصاً بطابعها الملموس وغير المباشر، وبعلاقاتها وارتباطها بمفاهيم أخرى. تلك هي حال الترجمة. "الترجمة لذاتها" غير موجودة، لأنّ الترجمة هي دائماً ترجمةُ "شيءٍ ما". وفي هذا المعنى، التفكير حول "الترجمة لذاتها" هو إما تفكير حول "فنّ التفسير" أو تفكير حول "فنّ الحُكم"، وتُعدّ الترجمة عندذاك بمثابة "تطبيق" لهذا الفن[95]. أنْ يتوجب دائماً في التفكير حول الترجمة أنْ تُؤخَذ البراغماتية بعين الاعتبار أمرٌ يُمكن أن يُعبَّر عنه أيضاً بالطريقة الآتية: أيُّ ترجمة يُمكن أن يُستشهد بها كمثالٍ "ملموس وأكيد" على "إطلاق اللغة الصِّرف" في لغة المترجم، وَفْق نظرية "بنيامين"؟ وأيُّ ترجمة تُعبّر "من دون نقص" و"بطريقةٍ جليّة" عن "العقل العالمي"، وفق "دريدا"؟ باختصار، ما هو النص الذي تكون "الترجمة لذاتها" ترجمةً له؟ من المُمكن أنْ نقول إنّ هذا موضوعُ مؤتمرٍ جامعي.

---

(94) انظر: Platon: *Phèdre*, 65d et 75c, et *Parménide*, 130b et 150c entre autres.

هناك الشيء نفسه في ما يتعلق بالرياضيات أو الهندسة، أكانت أقليدية أم لا.

(95) يتعلق الأمر بموضعة الترجمة إما بواسطة الهرمينوطيقا، وإما بواسطة النَّقْد.

§ **57.** بالطبع، لا يُمكن رفضُ قيمة "النماذج النظرية" عند التفكير في الترجمة. فالأبحاث التي جرت في العشرين سنة الأخيرة تُبيّن سَدادها بما فيه الكفاية، خصوصاً بواسطة مُساءلاتها حول معنى عمل المترجم، وغايته، وحدوده. ومع ذلك، ما يُخشى منه هو أنْ يتَّخذ بعضُهم النموذج النظري بمثابة الشيء نفسه أو كذلك، بكلمة أخرى، أنْ يظنّوا أنهم "يفكّرون" في الترجمة، في حين أنهم "يُمَوْضعون" الترجمة. إنّ غياب النماذج التطبيقية في مُقابل النماذج النظرية يدفع إلى اعتقاد ذلك[96]. وعندما يدرس المرء كلَّ هذه النماذج النظرية، يشعر أنه يوجد أمام رهبان الأسرار الذين تكون ألغازُهم شديدة الغموض لدرجة أن "بيثيا" نفسها يتوجّب عليها اللجوء إلى جواب الآلهة من أجل سَبْر مَكنوناتها. هنا، يُطلق هرمس ضحكةً لا يُمكن سماعها إلا بالتحليل الدقيق للنصوص.

§ **58.** تُوضِّح فرضيّة "تدمير العالم" جيداً هذا الخَلط بين "التفكير" حول مفهوم من المفاهيم و"موضعته"، كما أنها تُبيّن حالات "الإفراط التَّأويلي" التي يؤدي إليها هذا الخَلط. في العصور الوسطى، ألمح كلٌّ من "أوكهام" (Ockham)، و"بوريدان" (Buridan)، و"ألبيرت دو ساكس" (Albert de Saxe)، و"والتر بيرلي" (Walter Burley) وغيرهم كثير، إلى أنَّ الله يستطيع بطريقةٍ خارقة أنْ يُدمّر مُحتوى العالم ما تحت

(96) قد نستطيع أن نُخرج من قبعةٍ سِحريّة أو من داخل أعمالٍ عفّ عليها الزمن بعضَ النُّتف من ترجماتٍ جرت وفق هذه النماذج النظرية، لكنّ هذه الجهود تشبه بشكلٍ مُذهل أهداف الفرضية التي دافع عنها بيك دو لا ميراندول (Pic De La Mirandole) الذي كان يُعلن أنه يريد أنْ يعالج لا أقلّ من: "كل العلوم وشيء آخر كذلك".

القمر "تدمير العالم". وبما أنّ ذلك يُولِّد فضاءً فارغاً، طَرحوا مسألة استمرار وُجود المسافات والأبعاد في قلب هذا الفضاء الفارغ. هل تبقى، أم أنها، على العكس من ذلك، تُصبح بعد ذلك "بلا مسافات" لِكَوْن الفراغ، أي العَدم، يفصل بينها؟ في هذه الحالة، ألا يُفترض بجوانب هذا المحتوى الفارغ الذي هو العالم أنْ تتهاوى بعضُها فوق بعض؟ هذا نموذجٌ نظري جميل يُستعمل للتفكير في مفهوم الفضاء. لقد أعاد استخدامه "غاساندي" (Gassendi) و"هوبس" (Hobbes) في القرن السابع عشر. وقد انتقد الفيلسوفُ الإنجليزي الفيلسوفَ الفرنسي ولامَه لأنه اتَّبع طريقةً جذرية جداً في تطبيقه لفرضية "تدمير العالم"، وذلك لكونه لم يحتفظ ـ بعد الدمار الشامل ـ برجلٍ واحد على الأقل ليُراقِب النتيجة من منظورٍ بشري. كان هذا كافياً لعددٍ كبير من الفلاسفة الهولنديين، ومن المُوبِّخين، والسوسينيين الهراطقة التائبين، والفُجّار، والبيرونيين الشكّاكين، ومُناصري "الفلسفة الحرة" أو العلم الغاليلي الجديد، كان هذا كافياً لهم من أجل أنْ يهبّوا إلى العمل قائلين إنّ اعتراض "هوبس" لا طائل تحته، لأنه هل هناك إنسانٌ يُمكن أن يبقى حياً بعد فناء العالم؟ وهناك آخرون تقدّموا بفكرةِ أنّ هذا الرجل كان سيجد نفسه مَحشوراً جداً في عالم بلا فضاء. وأكّد بعضهم، وهم أشدّ دقة من الآخرين، أنّ العالم لا يُمكن أن يُدمّر، لأنه سيبقى رغم كل شيء في الفِكر الإلهي. حُوكم هؤلاء في "محاكم التفتيش" وأُعدِموا حَرقاً بالنار. لأنه اشتُبه بأنهم يدعمون فكرة خلود العالم. في كل الأحوال، من الملائم أن نتذكر أنّ العالم موجودٌ حقاً، وأنّ "تدمير العالم" لا يُصلح إلا لتكوين مفهومٍ عن الفضاء، أي

التفكير فيه "لذاته". وإذا وضعنا جانباً التناقض الظاهر في التفكير في الفضاء داخل عالم مُدمَّر، فإنّ كل هؤلاء الذين استخدموا هذه الفرضية لغاياتٍ أخرى لم يعودوا يفكّرون في الفضاء، بل كانوا "يُمَوْضعون" الفضاء، أي أنهم كانوا يجعلون منه "نتيجةً" للنموذج النظري الذي كان يُستخدم بالأحرى لدراسته. يبقى أمرٌ واحد: العالم يستمرّ، والفضاء موجود، ولقد ذهب حرقُ هؤلاء الرجال البائسين سُدىً.

§ 59. ما هي النتيجة التي يُمكن استخلاصها من هذا الاختلاف في مجال الترجمة؟ عندما نُناقَش في الأخلاقيات التي تُستخدم، عند "برمان"، كمعيارٍ توافقي تقييمي للترجمات، لا بدّ لنا من أنْ ندرك جيداً أنّ "أخلاقيات الترجمة" هذه ليست سوى "معرفة ظاهرة" أي أنها نموذجٌ نظريّ يتيح لنا أنْ "نضع الترجمة في إطار تفكيرٍ أوسع منها حول الغيرية"، لكنه لا يقول لنا في نهاية الأمر أيَّ شيءٍ حول الترجمة نفسها، التي هي ليست عملاً تسامياً بل براغماتياً[97]. وبالطريقة نفسها، كان يمكن لنظرية "تدمير العالم" أن تكون ذات فائدة من أجل فهم الفضاء لذاته، لكن ما كان من الضروري تجنُّبُه هو أنّ ذلك لم يكن سوى نموذج نظري وأنّه من الغباء التحدّث عن فضاء العدم بوصفه واقعاً فعلياً ـ وهذا ما نَسِيه بعضهم

(97) ليس من المفيد وَضْع توسيعات طويلة بهذا الشكل ولا بَذْل كل هذه الجهود. فنَقْل الغريب الذي هو على ما يبدو النتيجة التطبيقية لأخلاقيات الترجمة لا يُمكن أن يُحدَّد بالنص المطلوب ترجمته (فهو لا يتضمن أيَّ شيءٍ غريب)، بل بتفكيرٍ حول الغيرية يقع خارج النص، وهذا التفكير يُستقى جزئياً من ليفيناس (Lévinas) في الحالة التي تهمّنا. فالترجمة عندما تُختصر لتكون مجرد ذريعة للغيرية، لا تبقى الموضوعَ الأساسي في التفكير، بل تصبح نوعاً من التكييف، والتفريع، و"المَوْضعة" لفلسفةِ الغيرية.

للأسف. مفاد ذلك أنه يجب ألا نضع في أيدي كل الناس فأسَ الأمازونيات[98].

§ 60. أنْ يحصل خلطٌ بين "مَوْضعة الترجمة" و"التفكير حول الترجمة" أمرٌ يُمكن أن يَبرز بطُرقٍ عدّة. بدايةً، عندما يُؤكِّد "دريدا" أنه على الترجمة أن تُعبّر عن العقل العالمي، يجب أنْ نتساءل كيف يُمكن لعقلٍ عالمي أنْ يستغني عن لُغةٍ عالمية. أنْ تعجز اللغاتُ الطبيعية عن التعبير عن عالمية العقل أمرٌ برهنته الترجمةُ البراغماتية. فلو كانت تستطيع التعبير عنها، لما كان من المُجدي الترجمة من لغةٍ إلى أخرى. ولا تكون عندها مسألة الترجمة إلا مسألةً دلالية ترتبط بمعادلات الكلمات في ما بينها، من دون أنْ تمسّ مسألة المُعادلات المَفْهومية. وبالضبط، إذا كانت الترجمة تقوم على إشكاليةٍ فلِسببِ انعدام التفاهم على المفاهيم ـ وبالنتيجة على العقل الذي تُعبِّر عنه. والواقع أنه إذا كانت مسألة ترجمة "الإشارة" مسألةً براغماتية، فإنّ مسألة ترجمة "المعنى" مسألة براغماتية كذلك. وإذا كان من المُمكن التفاهمُ حول معنى الجُمَل ذات المَضامين الموضوعية، مثل الأعداد أو الكلّيات، فإنه من شبه المستحيل الاتفاق تماماً "على معنى مضامين المواقف القَضَوية". فإذا كان من المُمكن لجملةٍ مثل (Il fait froid) [الطقس بارد] أن تُترجم بسهولةٍ إلى عدة لغات، نظراً لأنَّ العائق الوحيد لذلك هو كيفية التعبير عن (il) في لُغاتٍ أخرى، فإنّ الجملة (Je crains qu'il fasse froid) [أخشى أن يكون الطقس بارداً] تطرح من جِهتها إشكاليةً أكبر، لأنّ

(98) Horace, *Odes*, IV, 4, 21.

معناها يرجع إلى "حالةٍ ذهنية" (اعتقاد، خشية، أمل. . . إلخ، وهذا ما يكوّن "موقفاً قضوياً"). هناك إذاً اختلافٌ بين "الخطاب الدلالي" و"الخطاب النفسي" للجُمل، وهذا الاختلاف يُكوّن المُعضلة الأساسية، إذا صحّ التعبير، في مسائل الترجمة[99]. إنّ عدم التفاهم حول معنى المفاهيم في المواقف القضوية (بين لغةٍ وأخرى، وكذلك بين شخصٍ وآخر) هو الذي بسببه تكون الترجمة إشكالية. من هذه الزاوية، وبسبب التشويش في المواقف القضوية في الخِطاب، يُصبح تأويل "العقل العالمي"، والتعبيرُ عنه، وترجمتُه، أمراً يُستبعد حُدوثُه. على كل حال، أنْ يكون النص إشكاليّاً في روحه أولاً أكثر مما هو إشكاليٌّ في حَرْفيّته، فهذه صعوبة يُصادفها كلُّ المترجمين في عملهم اليومي، كما تُبيّنه جيداً المشاكل المتعلقة بـ"الخَوّان" والتعابير الاصطلاحية. هنا نتبيّن أنَّ التعبير عن العقل العالمي الذي من شأنه أنْ يكون مهمّةً من مهمّات الترجمة عند "دريدا" أمرٌ مستحيل براغماتياً. ثم إنّ إزالة الفَواصل التي نشهدها في عملية الترجمة، من العمل بين النصوص وحسب إلى مَسار التبادلات بين اللغات، يُمكن أن توضّح كيف تستطيع اللغات أن تتحسّن، إلا أنها لا تستطيع أنْ تشرح كيف يُمكن لها أنْ "تتكامل" من أجل تشكيل لغةٍ أكبر ودائماً أكثر عالمية. الواقع أنَّ ما نتحدث عنه هنا هو أننا ـ في لعبة الترجمات ـ نشهد من حينٍ إلى آخر حالاتٍ من "الاقتراض". لكن، من المُستبعد جداً أنْ نتمكن من برهنة أننا عندما نقترض الكلمات نُسهم في تعظيم لغتنا ونجعل منها

(99) سنرى لاحقاً دور هذا الاختلاف في إعداد شاعرية الترجمة.

لغةً أكثر عالمية[100]. في الحقيقة، نحن نُسهم في تفقيرها في أغلب الأحيان، وبدلاً من أن نجعل منها أداةً عالمية، يتمّ اقتراض الكلمات لمصلحة اللغة التي نقترض منها والتي تصبح، هي، لغةً عالمية، كما تبيّنه السيطرة غير العادية للّغة الإنجليزية[101].

§ 61. لكنْ، لِنَفْرض أننا نقصد بهذه اللغةِ العالمية "اللغةَ الصِّرف" التي تحدَّث عنها "بنيامين"، ماذا يحدث عندها؟ يُمكن أنْ تَعني "اللغةُ الصرف" "موتَ الإشارة"، بما أنَّه في هذه "اللغة الصرف" التي هي "اللغة الآدمية" يتطابق المعنى مع الإشارة تمامَ التطابق لدرجة أنهما يُصبحان قابلين للتبادل أحدهما مع الآخر، تماماً مثلما لا يوجد أيُّ فارقٍ بين الإشارة (ل) وما تعنيه، أي: 3,1416... إلخ.[102]. أضِف إلى ذلك أنه في هذه اللغة تُصبح اللعبة التي يُمثِّل فيها الدالُّ المدلولَ لعبةً لا طائل تحتها. فعندما خَلق الله العالمَ بواسطة الكلام، أشار إلى أنَّ الكلمة هي الشكل الذي تتكيّف فيه عناصرُ العالم. إذاً،

---

(100) بالضبط، لا تكون هذه الرؤية مُمكنة إلا في حال أدركنا اللغة كما لو كانت شيئاً ناقصاً ليس بمقدوره التعبير عن كل الواقع من دون اللجوء إلى لُغاتٍ أخرى. هذا ما يتعارض كلياً مع نظرية القواعد التوليدية التي تُبيّن أنّ مقدرتنا على الإنتاج اللغوي مقدرة لا حدود لها.

(101) من الممكن اعتبار النزعة الأثالية الفلسفية التي يعتمدها هايدغر (Heidegger) وتلامذته وكذلك دريدا بمثابة شكلٍ من أشكال الاقتراض المتسامية. لكن، ما يقومون به هو تحويل معنى اللغة انطلاقاً من الأَثْلة أو، بعبارة أخرى، تحويل الإشارة بإبرازها ليس كتعبير عن المعنى، بل كتعبير عن "إشارة أصلية" تكون هي التعبير الحقيقي عن المعنى. إن بناء كلمات متلاصقة ينبثق من إرادة التحويل نفسها، لكنْ بدلاً من أن يكون التحويل بالاقتراض من الأثْلة، تُعتمد الإشارة الأصلية (الكلمة) بمثابة أَثْلةٍ لمفهومٍ "جديد".

(102) تصبح هذه "اللغة الصِّرف" خالية من المواقف القَضَوية، ويكون شكلُها تحليليّاً بَحْتاً.

يتعلق الأمرُ هنا بلغةٍ كاملة تتطابق فيها الكلمة مع الواقع، مثل "الخاتم" (sceau) و"الخاتم" (sceau)[103]. فمشروع "بنيامين" للعثور على "اللغة الصِّرف" هو نفسه المشروع الذي يوجد في أساس القَبالة، وهي التي تبحث تحت حرف التوراة المكتوب عن التوراة السرمدية التي وُجدت قبل تكوين الخَلق نفسه. وعندما يقول "بنيامين" إنَّ ما يُعبّر اللسانُ عنه إنما هو اللغة نفسها، لا يقول أكثرَ مما كانت تطمح إليه القبالة. ففي التقليد القبالي، هناك في الواقع تلك الفكرة الخاصة باللغة الأولى، فكرة "اللغة الأوائليّة"، اللغة التي وُلدت من "تَواضعات" وليس من "الاعتباط"، كما هي الحال في كل اللغات. إنها وُلدت من التواضع، لأنَّ تمثيل الأصوات بواسطة الإشارات المكتوبة تواضعيّ، إلا أنه ليس اعتباطياً بما أنّ الأسماء التي أعطاها آدمُ كانت "متلائمة مع الطبيعة"، ولم يخترها اعتباطاً[104]. ويكفي أنْ نكون مُتنبِّهين لهذا التفصيل كي نُدرك أنّ "نظرية" الترجمة عند "بنيامين" تنتمي إلى علم السيمياء أكثر مما تنتمي إلى الترجمة، تلك الترجمة التي لا تُستخدم في نهاية الأمر إلا لأنْ تُطوَّع من أجل البحث عن اللغة الكاملة، وهذا البحثُ بالرغم من كل شيء قديمٌ جداً. نحن هنا إذاً أمام حالةٍ من "مَوْضَعة" الترجمة. ها قد أُخرِج هرمس من مَكمَنه...

---

(103) لا يُمكن تلافي الرجوع في هذا المسار إلى الفصل حول "السيمياء الشاملة" القَبالية في كتاب أمبرتو إيكو (Umberto Eco) الذي بعنوان:

La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea, 4e éd. (Rome/ Bari: Laterza, 2004) pp. 31-40.

(104) المصدر نفسه، ص 39. وانظر أيضاً: **الكتاب المقدّس**، سفر التكوين، الإصحاح 2، الآية 20.

§ **62.** يشهد كلُّ هذا البحث عن لغةٍ صِرْف في العمق على "البحث عن الشاعرية الصِّرف للّغة"، وهو بحثٌ يؤدّي إلى إلغاء الترجمة. ويعبّر إلغاءُ الترجمة هذا عن المَجهود الذي يبذله هرمس من أجل اِسْتبعاد الفارق ـ الذي هو جوهريٌّ مع ذلك ـ بين الأصل وترجمته، وبين الكاتب والرسول. تجري الأمور كما يأتي.

§ **63.** لقد أراد القديس أغسطينوس (Saint Augustin) أن يَعرف بأيّ لغة قال الله: "ليكُنْ نور!"[105]. هنالك أسبابٌ كثيرة تدعو إلى التفكير بأنَّ الموضوعَ يتعلق باللغة نفسها التي سمّى بها الربُّ الخالدُ النهارَ والليل[106]. لكنْ، كان لهذه اللغة ميزةٌ خاصة بها، وهي: أنها كانت خلاّقة. الواقع أنّ فِعل الكلام فيها يتوافق تمامَ التوافق مع فِعل الخَلق. فكلام الله يسبغ على العالم وَضْعاً أنطولوجياً. هذا الرابط المُباشر بين اللغة والخلق هو الشاعرية الصِّرف للّغة. في هذه اللغة، ليس هناك من فاصلٍ بين الإشارة والمعنى، بل اتحادٌ كاملٌ بين الاثنين. ومن غير المُجدي البحث في النصّ التوراتي عن الفارق بين الكلمة والشيء: فقول "نور" (lux) لا يرجع إلى شيءٍ ما هو النور، بل إلى الكينونة نفسها من حيث هي نور. والأمر هو نفسه عندما يُخاطب الله الإنسانَ أوّل مرة[107]. وبما أنّ هذا الأخير لم يكن يستطيع أنْ تكون له أفكارٌ حول الأشياء التي كان الله يتكلم عنها، كان من الضروري أن تُستعمل الكلمة كذلك

---

(105) كان ذلك في تعليقه على سفر التكوين (Commentaire sur la Genèse).

(106) **الكتاب المقدّس**، سفر التكوين، الإصحاح 1، الآية 5.

(107) **الكتاب المقدّس**، سفر التكوين، الإصحاح 1، الآية 16-17.

بصفتها معنى. هكذا، عندما وُضِع الإنسانُ الأول أمام كل الحيوانات في البرّ وكل الحيوانات في السماء من أجل أن يُسمّيها، رأى الله أن آدم كان يسميها "باسم خاص بها[108] nominibus suis". لم يكن عندها الرابط بين الإشارة والمعنى تواضعياً، بل كان هنا "أنطولوجياً صرفاً". بالإضافة إلى ذلك، عندما سمّى آدم المرأة، كان الرابط بين الإشارة والمعنى، هو كذلك، أنطولوجياً[109]. وقد حصل الانقطاع عندما سَمّى آدم زوجه باسم: "حواء" بعد أن أكل آدم الثمرة المحرَّمة وأطلعه الله على مصيره[110]. قبل تلك اللحظة، كان الرابط بين الكلمات والأشياء فَوْرياً (ليكن نور!)، لكنْ ما إن أعلن الله مصيرَ آدم، اتَّخذت الأشياءُ بُعداً لها في الزمن، وهو "بعدٌ كان لا بدّ من التعبير عنه". هكذا، أصبحت "المرأة" التي ستلد بالوجَع[111] تحمل اسمَ "حواء"، وأصبحت "أمَّ كلّ الأحياء"[112]. انطلاقاً من تلك اللحظة بالذات، تأسّس التوافقُ [التواضع] بين الإشارة والمعنى. وكان هذا، منذ تلك اللحظة، منشأ "بلبلة الألسن" قبل بابل نفسها، لأنه وعلى الرغم من أنّ البشر جميعهم كانت لهم اللغة نفسها[113]، إلا أنّ بعضهم بدأوا بتعديل الإشارات والمعاني، كما فعل أبناءُ سلالة "يافث[114] (Japhet)". وما كان من شأن بلبلة الألسن

(108) **الكتاب المقدّس**، سفر التكوين، الإصحاح 1، الآية 20.

(109) تلعب اللغة العبرية على الكلمات: Ish = رجل، و Ishshah = امرأة.

(110) **الكتاب المقدّس**، سفر التكوين، الإصحاح 3، الآية 19.

(111) **الكتاب المقدّس**، سفر التكوين، الإصحاح 3، الآية 16.

(112) **الكتاب المقدّس**، سفر التكوين، الإصحاح 3، الآية 20.

(113) **الكتاب المقدّس**، سفر التكوين، الإصحاح 11، الآية 1.

(114) **الكتاب المقدّس**، سفر التكوين، الإصحاح 10، الآية 2-5.

وتشتّت الشعوب إلا أنْ زادت من وَقْع هذه الظاهرة. على كلٍّ، هذا ما يدعو إلى تصديقه "فيلون الإسكندري" عندما يشير إلى أنّ بلبلة الألسن في بابل ليس إلا تدميراً لا رجعة فيه للسِّمات الأولى للّغة. يطرح "فيلون الإسكندري" في كتابه الرائع "أسئلة وحلول في سِفر التكوين"[115] السؤالَ الآتي: "هل تكلمت الحَيّة كما يتكلم الناس؟". إنها مسألة مُزعجة تلك التي تسأل عن اللغة التي خاطبت الحيةُ بها حواء. إحدى الفرضيات المَطْروحة هي أنها كانت لغة الحَيَوانات، لكنّ روحنا المليئة بالخطايا بعد الهُبوط من السماء لم تعُد تقدر على فهمها. إن "فيلون الإسكندري" يؤسِّس في الواقع ـ من خلال سؤالٍ يُمكن أنْ يبدو فارغاً ـ الرابطَ الوثيق بين "أخلاقيات اللغة" و"معنى اللغة". فتَحوُّل الإنسان الأخلاقي بعد هُبوطه يمنعه من فَهم معنى لغة الحيوان. هذه فكرة هامة، لأنها تُبيّن أنَّ التَّحوُّل الأخلاقي عند الإنسان استهلّ مَسار بلبلة الألسن، هذا المسار الذي بدأ في الحقيقة "قبل بابل"، في اللحظة التي هَبَط فيها الإنسان فغادر الجنّة من أجل استكشاف أماكن الأخلاق الواسعة والمظلمة. إنّ "بلبلة الألسن" تبدأ مع هُبوط الإنسان على الأرض. الواقع أنّ ما يُمكن رؤيته في شكله الأوّلي في تفسير "فيلون الإسكندري" هو التمييز بين الخِطاب الدلالي والخِطاب النفسي في الجُمل. ويبدو أن "دانتي" يذهب في الاتجاه نفسه، إذْ إنه يجعل آدم يقول إنّ لغته اندثرت عندما غادر الجنة: "لقد كانت اللغة التي أتكلم بها قد اندثرت تماماً قبل أنْ تبدأ سُلالة نمرود بعملها الذي لا

(115) Quœstiones et solutiones in Genesim, I, 32.

ينتهي"[116]. هكذا، ما تبرزه أسطورة بابل ليس بلبلة الألسن التي يُمكن أن تكون في الواقع علامةً على أنَّ الله حَسود، بل نتيجة الفصل بين الإشارة والمعنى. ولو أنّ الناس كانوا لا يتكلمون عندها إلا لغةً واحدة، فإنه لكي يكون لدينا لغات مختلفة كان لا بدّ من أنْ يحصل هذا الاختلاف بواسطة تحوّل في الإشارة. وهذا ما يفترض بالنتيجة لغةً أولى هي التطابق الكامل بين المعنى والإشارة، تطابقٌ تكون فيه الإشارة في الواقع غيرَ ضرورية. لا بدّ من الاستنتاج أنّ فكرة اللغة العالمية أو اللغة الصِّرف ـ عند "بنيامين" كما في تكرارها عند "دريدا" ـ ، فكرةَ لغةٍ تقوم قيمتُها الأنطولوجية التي هي شاعرية "صِرف" بإعلان موت الإشارة، إنما هي تمثّل "النقطة الصفر للترجمة" ليس إلا. ونلاحظ ـ مثل الظل الخفي ـ شبح الأفكار الظاهرة وهو يتقدم من وراء ستائره، هذا الشبح الذي ذكَره هرمس ذو الألف حيلة وحيلة.

§ 64. إن بلبلة الألسن، أو إذا أردنا التغيير الشديد في العلاقات بين الإشارة والمعنى، تُبرز أنّ العلاقة بين هذين الوَجْهين أصبحت بعد ذلك توافقاً صِرفاً وباتت ترتبط بمجرد إرادة العقل البَشري. بمقابل ذلك، تجد اللغةُ أنّ "قيمتها الأنطولوجية" قد أصبحت "قيمةً روحية". والدليل على هذا العُبور هو "الصلاة" التي لم تكن موجودة قبل بلبلة الألسن، والتي أصبحت البرهان الروحي الداخلي للّغة بعد بابل. فالصلاة شكلٌ من أشكال اللغة يُولد من حُدود الفرد القصوى. وبالفعل، يوجد في كلِّ فعلٍ تَواصليّ إمكانيةُ أنْ يخرج الفردُ

(116) Dante, *Divine Comédie*, Paradis, XXVI, pp. 124-125.

من ذاته ليَهَب نفسه للآخر. بذلك، إذا كان هناك أنا وأنت، فإنّ هناك "نحن". لكن، عندما يكون هناك أنا والله، لا يوجد إلا أنا. إنّ استحالة الوصول إلى الـ"نحن" مع الله تدلّ على حُدود فَرْديَّتنا التي لا تكون اللغةُ تعبيراً عنها[117]، بل "الصلاة". فتوليد كلماتٍ جديدة، وإبداع تركيباتٍ لغوية جديدة ولم يسبق لها مثيل، ووُجهة اللغة التي تتغيَّر، في مُرورها من التواصل إلى الجَماليات، ومن الموضوعية الباردة إلى الذاتيّة المُضطرمة، كلُّ ذلك يُكوّن شاعرية اللغة بعد بابل ويُبرز جيداً أنّ "الشعر هو البُرهان على القيمة الروحية للُّغة"، التي تكون الصلاةُ تعبيراً عنها. نكتشف هنا التمييز بين "الخِطاب الدلالي" و"الخطاب النفسي" للجُمل، وهذا الفارق جَوْهريٌّ في عملية الترجمة. لذلك، من المُمكن أنْ نقول إنّ الترجمة ليست المرورَ من لغةٍ إلى أخرى، بل هي مرورٌ من قصيدةٍ إلى قصيدةٍ أخرى، أو إذا فضّلنا، هي نتيجة مقاربةٍ شاعرية للنص الذي يُفجّر القُدرات الخلاقة للُّغة[118].

§ 65. على الرغم من أنَّ هذا التوسيع حول اللغة الآدمية يحمل بُعدَ "النموذج النظري"[119]، إلا أنه يُقدّم "تفكيراً" حقيقياً عن الترجمة، وليس عن "المَوْضعة" فقط. وبالفعل، نُلاحظ عبر القصة في التوراة التمييزَ بين الجُمل البسيطة والمواقف

---

(117) لأن اللغة تفترض إمكانية الوصول إلى الـ "نحن".

(118) انظر الكتاب الآتي: Henri Meschonnic, *Un coup de Bible dans la philosophie* (Paris: Bayard, 2004), pp. 96,

يدعو ميشونيك إلى النظر إلى عملية الترجمة وكأنها نشاط يذهب من خطابٍ إلى خطابٍ آخر، من شاعريةٍ إلى شاعرية أخرى (المرجع المذكور، ص 124).

(119) مثلما يقدم كل من برمان وبنيامين ودريدا نموذجاً نظرياً عن هذا النموذج.

القضوية. إلا أن هذه المواقف القَضَوية تكوّن مشكلة كبيرة في الترجمة[120]. وهي فوق ذلك تُبرز قدرة اللغة الخلاقة (شاعريتها الذاتية)، بالإضافة إلى أنها تشهد على "قيمتها الروحية". وهي تُبيّن خصوصاً أنّ النقطة الجوهرية في الترجمة هي تأويل "المعنى" الذي يجب أن يُعطى لها، والذي يجب أن تُعطى فيه الأولوية "للمعنى" أكثر مما يجب أن تُعطى للتأويل. وبذلك، نحرِّر الترجمة من "الهرمينوطيقا" (ومن كل ما يتبع أيَّ هرمينوطيقا كانت، أي المُمارسة المنهجية)، كما نُحرِّرها من "النقد" (كيف "نحكم" على هذا المعنى)، وذلك من أجل وَضْعها في ما يخصّها هي بالذات، أي "شاعرية اللغة" التي هي قُدرة اللغة على خلق المعنى[121]. هذه الشاعرية هي التي يمكن لنا أنْ نُعيد إليها التقابلات التقليدية بين "الكلمة كلمة" (الحرفية) و"الجملة جملة"، بحيث لا تعود هذه التقابلات تمثل الخيار الأساسي للترجمة بل تمثّل بالأحرى المظاهر المنهجية لفكرةٍ برزت في النص المطلوب ترجمته، وهذه المظاهر تكون في خدمة المعنى. فإذا كانت الإمكانية الأساسية للغة تكمن في "خلق المعنى" (لا تُحدّ اللغة بعملية "التعبير" فقط)، فإنّ الترجمة لا تعود عمليةً "تعبيرية" للُّغة تنتقل من لغةٍ إلى أخرى، بل تصبح عمليةَ "إعادة خلق" معنى اللغة الأصل في اللغة الهدف. ولا يعود الاختيار بين الروح والحرف من هذه الزاوية اختياراً جوهرياً،

(120) إن استحالة ترجمة هذه الجُمل بواسطة أدوات الترجمة المؤتمتة تبرهن أن المشكلة في عملية الترجمة تكمن فعلاً في داخل هذه الجُمل.

(121) قدرة اللغة على أن تخلق المعنى وليس قدرتها على أن تنقله فقط. هذا ما يغيب عن المُقاربات البنيوية والتحليلية للّغة.

نظرياً أو حتى أيديولوجياً. فهو يصبح في أساسه اختياراً منهجياً عند المترجم: ولا يعود مَأزِق المترجم ينحصر في السؤال "تقديم الروح أم الحرف؟"، بل يصبح "ما هي الوسيلة الأفضل لإعادة خلق هذا النص أو ذاك؟ الروح، أم الحرف، أم الإثنان معاً؟". من وجهة النظر الجمالية، تعود الترجمة إلى الخيار الذي طرحه في الماضي "ليسينغ" (Lessing) في "لاكون"، وهو معرفة ما إذا كان الرسم أو النحت هو الذي يعبّر أفضل تعبيرٍ عن عذاب "لاكون"، هذا الكاهن الذي دنَّس الحُرمات والذي خَنقته مع أولاده أفاعي "أبولون".

§ 66. من المرجَّح أن تكون الرومانسية الأولى التيارَ الذي فكّر في شاعرية اللغة بطريقةٍ أشدّ ما تكون عُمقاً، وهذا ما أدّى إلى تجديد التفكير حول الترجمة. فقد كان مشروع الرومانسية الألمانية الجمالي يقضي بتشجيع فنٍّ عَرف كيف يُوحّد بين المتناقضات، أو إذا أردنا، فنٍّ استطاع أنْ يطوّر "جمالية المجموع". تطمح هذه الجمالية التي ترى في المُتناهي آثار اللامتناهي إلى أنْ تُحقِّق في الواقع مشروعاً شاعرياً يرمي في نهاية الأمر إلى توحيد الاستقلال والتَّنافُر، والواحد والمُتعدِّد[122]. ونعثر في الجَمالية الرومانسية على هذا التوازن بين شَكْل التقديم ومَضْمون ما يُقدَّم. هكذا، عندما يُحلِّل "أوغست فيلهلم شليغل" (August Wilhelm Schlegel) مجموعة "لاكون"، فإنه يبغي نَزْعَ فتيل النِّقاش الذي كان يضَع "فينكلمان" (Winckelmann) و"ليسينغ" أحدهما ضدّ

(122) يلخص هذا المشروع الجبار "العمل الهائل" الذي نجده في الرومانسية، وهو يشرح كيف أنّ الشكل الخاص المطلوب لتحقيق هذه المهمة العملاقة لا يُمكن أنْ يكون إلا لفردٍ غير عادي: أي "العبقريّ".

الآخر، وذلك بأنْ يُبيّن أنّ هذا العمل المَنحوت لا يكون جميلاً "على الرغم" من موضوعه المأسَوي، بل "بفضل" هذا الموضوع"[123]. وينتج عن ذلك إزالةُ الحَواجز بين المضمون والشكل التي كانت الميزة الأساسية للفنّ الكلاسيكي. ولا يكون السؤال الرومانسي: "ما الجمال؟"، بقدر ما يكون "كيف نشعر بالجمال؟"[124]. نرى هنا هذا المرورَ بين ما هو "قيمة أنطولوجية" وما هو "قيمة روحية". فالكلام على الجميل يحمِل مذّاك وَزْناً نفسياً يتجاوز الدلالة ويفترض التأويل حُكماً. في هذ الإطار تأتي مُقاربة الأعمال الكُبرى في الأدب العالمي ـ أعمال "دانتي"(Dante)، و"بترارك"(Pétrarque)، و"شكسبير"(Shakespeare)، و"سرفانتس"(Cervantès)، و"كامونس"(Cameons)، ولوبي دو فيغا"(Lope de Vega) ـ التي تُطلِق العنان لنفسها في البحث عن "القيمة الروحية" التي تعبِّر عنها هذه الأعمال، هذه القيمة الروحية التي تشكِّل رسالتَها الحقيقية والتي أصبحت الهدفَ الرئيس الذي أراد الرومانسيون الأوائل

(123) انظر: August Wilhelm Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel Ausgabe*, hrsg. v. Ernst Behler (Munich: Verlag Ferdinand Schöningh, 1963), vol. 2, pp. 217-218,

وانظر أيضاً الترجمة والتقديم اللذين يضعهما شيفر (Schefer) في:

Charles Le Blanc, Laurent Margantin et Olivier Schefer, *La forme poétique du monde* (Paris: José Corti, 2003), pp. 460-462.

(124) لا يمكن هنا أن نمرّ مرور الكرام على الدَّوْر الرِّياديّ الذي قام به موزس ماندلسون (Moses Mendelssohn) ولا على ملاحظاته حول الجمالية في *Lettre sur les sentiments*. انظر: Moses Mendelssohn: "*Lettre sur les sentiments* (1761)," dans: *Gesammelte Schriften Jubiläumsausgabe*, hrsg. v. A. Altmann u. a. (Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann Holzboog, 1971), vol. 1.

الوصولَ إليه في ترجماتهم. إذْ يلحّ "نوفاليس" في رسالةٍ إلى "أوغست فيلهلم شليغل" على أنه يجب على الترجمة بوصفها عملاً أصيلاً أنْ تتوجَّه بسرعة نحو "المجموع". وكما هي الحال في ما يتعلق بالعمل الأصلي، يُسهِم العملُ المترجم في إعادة تكوين "الروح"، وهو يرى في الترجمة الألمانية لشكسبير التعبير عن علمٍ بات فنّاً. وبذلك، يُركِّز "نوفاليس" على القوة المُكوِّنة للترجمة: "نحن نُكوّن، باستثناء الرومان، الأمّة الوحيدة التي شعرت بهذه القوة التي لا تُقاوم بالاندفاع إلى الترجمة والتي، في ما يتعلق بالثقافة، تدين إليها بالشيء الكثير وبشكلٍ منقطع النظير"[125]. بذلك، تُفهَم الترجمة على أنها الوسيلة التي تُوسِّع فكر شعبٍ ما بواسطة فكرِ شعبٍ آخر. لذلك هي تريد أنْ تكون أخلاقية شاعرية[126]، وفِعلَ ولعٍ تِجاه "الجميل" والأدب الوطني. "الترجمة، في واقع الأمر، إبداعٌ كذلك، وإبرازٌ لعملٍ أدبي خاص ـ ولكنْ بصعوبةٍ أكبر وبطريقةٍ تَنْدر أمثالُها"[127]. ويخلص إلى القول إنّ كلَّ شعرٍ ترجمةٌ تربط حتماً فِعل الإبداع بفِعل الترجمة. إنّ الرومانسية الأولى التي ترى في اللغة فِعلاً خلاقاً ـ فِعلاً "شاعرياً" بالمعنى الأصلي للكلمة ـ لم تكُن تستطيع أنْ تقوم إلا بضمّ الترجمة، من حيث هي مُمارسة لغوية، إلى قَلْب مشروعها الشاعري نفسه. هكذا، فإنّ اللغة ـ التي هي ظُهور المعنى ـ

(125) رسالة نوفاليس إلى أوغست فيلهلم شليغل حول ترجمته لشكسبير، في 30 تشرين الثاني/ نوفمبر 1797. في: Novalis, *Werke Tagebücher und Briefe*, hrsg. v. R. Samuel (Munich: Carl Hanser Verlag, 2004), tome I, lettre 86, p. 648.

(126) أي أنها تُسهم في "خلق حياةٍ داخلية حقيقية".

(127) Novalis, Ibid.

تجد في الترجمة أسمى تمجيدٍ يُمكن أنْ يحصل لها.

§ 67. يبرز نوفاليس جيداً في كتابه **لَواقِح**[128] (*Semences*) هذا الطُّموحَ إلى الفنّ الشامل، وهو يسبغه على الترجمة .ويطرح تقسيم الترجمات إلى ثلاث فئات. الفئة الأول هي فئة "الترجمات النحوية"، أي تلك التي تتطلب سَعة المعرفة واستعدادات خطابية، والتي تُهيمن فيها المنهجية، والتي من المُمكن أن نضع في إطارها ترجمات "الغريب". في الفئة الثانية، تقع "الترجمات المتغيِّرة" التي تميل ـ لِكَوْنها شاعرية ـ إلى التحريف. هنا، يذكر "نوفاليس" الترجمات الهوميرية لـ بورغر (Bürger) أو بوب (Pope)، ويُدرجها في ما يُسمى تقليدياً "الخائنات الجميلات"[129]، بالمعنى الواسع للكلمة. والفئة الثالث هي فئة الترجمة الرومانسية بصفتها فِعل اللغة الشاعري: إنها "الترجمة الميثية". هذه ترجمات تبلغ أرفع

---

(128) *Semences* هو العنوان الذي يعطيه شيفر لأعمال نوفاليس في الطبعة الفرنسية التي صدرت في دار أليا (Allia)، وهو ترجمة للكلمة الألمانية *Blüthenstaub* التي تُترجم أحياناً بكلمة لواقح (Pollens). انظر الهامش رقم 62 في هذه الطبعة والترجمة الفرنسية للفقرة 68، ص 82-83. في ما يتعلق بالأمور الأخرى، انظر: Novalis, *Werke Tagebücher und Briefe*, tome II, pp. 253-254.

(129) إن التفسير الذي يقدمه برمان لهذا المقطع في كتابه:

Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique* (Paris: Gallimard, 1984),

يحصر مفهوم "شاعر الشاعر" في مُترجِم التَّرجمات المتغيّرة فقط. صحيحٌ أنّ الرابط بينهما موجود بوضوح، إلا أنه يجب دائماً العمل على أنْ ننظر كيف يندرج هذا التأكيد في بنية المقطع العامة. إذ لا يُدرَك كيف أنّ المترجم من الفئة الثانية يُمكن أن يكون "شاعر الشاعر" في حال كان نوعُ ترجمته لا يضع الترجمة الميثولوجية في المركز الأول. أحد التفسيرات المُمكنة هو أنّ الترجمة الميثولوجية، لما كانت ترفع الأصل إلى حالة الرمز، تكون بالضرورة تغييرية، وأنّ تغيير الترجمة الميثية يقوم بالرغم من ذلك على أسُسٍ فلسفية وغير جمالية، كما هي أسُس الترجمة المُتغيِّرة.

مُستويات الأسلوب. وهي تبرز "السمة الخاصة والتامة للعمل الفني الفردي"[130]، وهي لا تقدّم بتاتاً العملَ الفِعلي "بل مِثاله"[131]. وتتطلب هذه الترجمات مترجماً يكون في الوقت نفسه "فناناً"، وفناناً يعرف أنْ يعطي أولاً فكرة "المجموع"[132]. فالمترجم، بصفته شاعر الشاعر (Dichter des Dichters)، يدرك مُجمل ما في العمل من مِثال. والترجمة الميثية تنثر ما يشبه أصداء اللغة المقدسة التي تُعبِّر عن مجمل القيم الإنسانية بإشارات سِحرية. ويروي نصّ "تلاميذ صا الحجر [سايس]" غيرُ المكتمل حكايةَ كائنات الجنة التي تملك هذه اللغة المُقدَّسة.

§ 68. يروي بعض هؤلاء التلاميذ رحلتهم التي قاموا بها للبحث عن هذا الشعب المفقود ـ سكان الأطلنطس؟ ـ الذي لا يكون رجالُ اليوم سوى مُجرّد أحفاده الذين تحوّلوا إلى وُحوشٍ ومُنحطّين. لقد قادهم إلى الشروع في هذه الرحلة الكبيرة إلى "صا الحجر" انجذابُهم إلى اللغة المطلقة "التي كانت الرابط الرائع بين هؤلاء الرجال الرائعين وبين الأماكن والسكان في ما فوق الأرض"[133]. من المُمكن أنْ تكون بعضُ كلمات هذه اللغة قد بقي يمتلكها عددٌ من الحُكماء من بين أسلافنا. ويبدو

(130) انظر: Novalis, *Werke Tagebücher und Briefe*,
يعبّر العمل الفنّي "الفردي" في نظر الرومانسية الأولى عن فكرة غوته حول "التربية"، وهي فكرةُ مثالِ تكوين الشخصية وبنائها وَفق معايير التناسق، والعقل، وقبول الواقع، مع الفارق أنَّ هذه التربية "داخليّة" بكاملها، على عكس ما يوجد في نموذج "غوته".

(131) المصدر نفسه.

(132) المصدر نفسه، ص 254.

(133) المصدر نفسه، المجلد 1، ص 230.

أنّ كل اسم كان كلمة السرّ بالنسبة إلى روح كلّ جسدٍ طبيعي[134]. لقد كان نُطق هذه الكلمات، هذا النشيد الرائع، يُحيي كلَّ صُوَر المظاهر الكونية لدرجة أنّ حياة الكَوْن كانت عبر هذه اللغة حواراً سرمدياً ذا أصواتٍ متعددة. وكانت هذه اللغة تجمع كلَّ قُوى العالم وكل عجائبه.

§ 69. إن الرحلة التعليمية التي اتّجهت نحو "صا الحجر" للبحث عن اللُغة المُطلقة[135] تُمثّل رحلة الشاعر نفسها، هذا الشاعر الذي يُعدّ ـ عبر اللغة ـ سيّدَ الدلالات في العالم. ففي نظر الشاعر، الكلامُ هو الخَلْق، إلا أنّ هذا الخَلْق لا يَنْحصِر في الأنطولوجيا، بل إن ما يهدف إليه هو أنْ يبثّ في المخلوق روحاً، ونَفَساً، وحياةً داخلية، وقيمة روحانية للأشياء، قيمة هي في نهاية الأمر "شكل العالم الشاعري". في هذا المعنى، لا يُمكن للترجمة ـ بوصفها مُمارسةٍ للُّغة ـ أنْ تكون إلا مُمارسة خلاّقة وشاعرية في أعمق أعماقها، طالما أنّ تعبيرها هو "شاعرية اللغة" التي هي قُدرة اللغة على إبداع المعنى.

§ 70. لذا، يجب أنْ لا نُدهش لكَوْن الرومانسيين الأوائل بَثّوا روحاً جديدة في الترجمة وبذلوا أنفسهم فيها لدرجة كبيرة. لقد ترجم "فاكنرودر"(Wackenroder) "دَيْر نيتلي"[136]، و"تيك" "دون كيشوت"، وترجم "شلايرماخر" أفلاطون، وترجم "أوغست فيلهلم شليغل" من بين ما ترجم شكسبير،

---

(134) المصدر نفسه: "Jeder ihrer Namen schien das Loosungswort für jedes Naturkörpers" die Seele.

(135) اللغة المُطلقة التي هي التعبير المباشر للكينونة، كما هي الحال في ما يتعلّق بلُغة آدم.

(136) من أعمال ريتشارد وارنر (Richard Warner).

و"بترارك"، و"كامونس"، بالإضافة إلى أنه أتاح الفرصة أمام بُروز الاستشراق عبر تقديم نسخةٍ من "باهاغافاد جيتا". ما كان يُبحث عنه من وراء كل ترجمةٍ من هذه الترجمات ـ باستثناء ترجمة "فاكنرودر" ـ هو "القيمة الروحية" التي تُكوّن الرسالة الحقيقية للنص، وهذه القيمة هي التي يريدون في نهاية الأمر أنْ يُترجموها. لقد كان للترجمة في نظرهم مهمةُ الإسهام في إتمام العمل الأصلي الذي لا يُمكن لشكله الخاص به أنْ يستنفد شاعرية اللغة بالكامل. وتفسِّر هذه الرؤية الخاصة لماذا قام "شلايرماخر"، بعد أنْ حصر النشاط الترجمي في احتمالين اثنين واضحين[137]، بتجاوزهما عندما بيّن أنه مهما كانت المنهجية التي يتبنّاها المترجم، فإنّ ما يكوّن الترجمة هو دائماً الاختيار بين روحٍ وروحٍ آخر، أي روح الكاتب أو روح القارئ[138]. في هذهِ الحالةِ الدقيقة، تقوم الرومانسية الألمانية الأولى بـ"إلغاء الحَرْفية في الترجمة"، لأنها لا تطرح مسألة الترجمة بوَصْفها صعوبة في "التواصل بين النصوص"، بل صعوبة في "التواصل الثقافي"[139] (Bildung). ولا يكون لمسألة "احترام الحرف" أو "نقل الغريب" من معنى إلا في حال اعتبرنا أنّ الحرف هو قيمة النص، وهذا ما لا يُمكن أن يكون حالَ فلسفةٍ مثل

---

(137) "إما أن يَترك المترجمُ المؤلفَ وشأنه قدر الإمكان. وإما أن يترك القارئَ وشأنه أكثر ما يُمكن، ويجلب المؤلفَ إليه"،

Friedrich Schleiermacher, *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens in Schleiermachers Sämmtliche Werke* (Berlin: Reimer, 1838), tome 2, p. 218.

(138) المصدر نفسه، ص 219.

(139) نلحظ هنا أن الترجمة بوصفها مشروع "التواصل بين الثقافات" هي أمرٌ جديد قديم.

الفلسفة الرومانسية التي ترى ـ على العكس من ذلك ـ أنّ القيمة هي "الروح" في الأساس. على كلٍّ، فإنّ طُموحَ الترجمات الرومانسية في أنْ تُكمل النص الأصلي وأنْ تتمّه لا يُمكن إلا أنْ يكون مُجرَّد ادِّعاءاتٍ تافهة، هذا في حال كان ما تقصده هو أنها عندما تُغيِّر الحرف تتوصّل إلى إكمال الروح[140]. في هذه الحال، لا يُمكن القبول بما يقوله "برمان" من أن الـ"Dichten" [تأليف] هو في الأصل "bersetzen" [ترجمة][141] ـ أي أنّ كل فِعلِ إبداعٍ هو في الأساس ترجمة، وفق إحدى أفكار نوفاليس ـ ، بل الواقع بالأحرى هو عكس ذلك، أي أنّ كلَّ ترجمةٍ هي فعلُ إبداعٍ يشهد (إذا استعملنا مقاطع من الأتناوم AthenÌum) على إرادةِ الشاعر (المُبدِع) أنْ يضَع كلَّ الفنون الشعرية في تماسٍّ بعضها مع بعض من أجل تعجيل ولادة فنٍّ شِعريّ أوسع منها هو: الشعر الكَوْنيّ والتَّطَوّري، أي الشعر الرومانسي.

(140) عندما يكتب شلايرماخر (Schleiermacher) أنه "لا يمكن ترجمة الفردي في حدّ ذاته" Friedrich Schleiermacher, *Ethik: (1812| 1813) mit späteren Fassungen der Einleitung, Güterlehre und Plichtlehre*, auf der Grundlage der Ausgabe v. Otto Braun hrsg. u. eingeleitet v. H.-J. Birkner (Hambourg: Felix Meiner, 1981), p. 153,

إنما يريد أن يعبّر عن فكرةٍ رومانسية عميقة وهي أنّ عنصراً ما لا يُمكن فهمُه تماماً إلا إذا وُضع في إطار الكلّ الذي يُحيط به. وهذا في الأساس موضوع الدائرة الهرمينوطيقية القديم حيث لا يُفهم الكلُّ إلا عبر الجزء ولا يُفهم الجزء إلا عبر الكل. فكلمة كلب (chien) لا تُترجم، إذ لا يوجد إلا كلماتٍ مقابلة لها (Hund, Sperrklinke, Charme). إنها لا تُترجم إلا في حال وُجدت في سياقٍ مُحدَّد

كلبي كبير ((mon chien est grand (Hund))

ديك سلاحي ((le chien de mon arme (Sperrklinke))

كان فاتِناً ((il a du chien(Charme)).

(141) Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique* (Paris: Gallimard, 1984), p. 161.

§ 71. في المبحث الذي صَدر في العام 1794 والذي يحمل عنوان "مدارس الشعر اليوناني"، يُقدِّم "فريدريتش شليغل" تطوّر الشعر القديم من ولادته عبر الاهتمام بالطبيعة وصولاً إلى انحداره ـ بوصفه تقليداً صِرفاً ـ من خلال الحسِّية والشكلانية. ومع ذلك، ساهم "انحدار" الشعر القديم هذا في تكوين الإنسان الجديد الذي تحوّل عند احتكاكه بالجمال الشعري. وبنتيجة ذلك، لا يُعدّ تاريخُ الفنّ ـ من هذا المنظور ـ تاريخَ عصورِ الفنّ المختلفة، بل هو تاريخُ تحوّلات الإنسان في اتِّجاه إنسانِيَّته. وتشكّل هذه التحوّلات الفكرةَ الكلاسيكية الرومانسية الخاصة بالـ"bildung" [التواصل الثقافي]. إلا أنّ مثل هذا التحوّل لا يُمكن أنْ يحصل في أفقِ ثقافةٍ بشرية مُغلقة. إنّ "أنتيغون" لا تُخاطِب أهل "طيبة" فقط: إنها تتكلم باللغة اليونانية إلى كل بني البَشر. وفيما وراء اليونانية، فيما وراء حَرْف "سوفوكل"، هنالك شعر اللغة، وقوة المعنى، اللذان يجب أن يحفّزا جهودَ المترجم. وشِعر اللغة هذا، نجده وقد عُبّر عنه تعبيراً جيداً في "مقاطع" من الأتناوم "AthenÌum" الذي هو بيان الرومانسية الأول والذي يجب على العبارة فيه أنْ تتحرَّر من التصنّع ومن المُيول إلى المصطلحات، وأنْ تُسْرع في تكوين لغةٍ في اللغة (eine Sprache in der Sprache). وهذا التكوين يمنع المترجم على الفور من الاندفاع في الحَرْفية(142). لقد أعلن "نوفاليس"

(142) Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire* (Paris: Seuil, 1978), p. 245,

من الممكن كذلك الاطلاع على:

Denis Thouard, "La question de la ‘‘forme de la philosophie’’ dans le romantisme allemand," *Methodos*, vol 1 (2001), La philosophie et ses textes =

بأسلوبه التنبّؤي عن مستقبل شعر اللغة هذا، وذلك من خلال ما أطلق عليه اسم "علم الكلام"[143]، أي "الكلمة الخلاقة" التي "تتغذّى نَوْعياً من منبع الروح نفسه"[144]. تلك هي الأجواء التي انتشرت فيها نظريةُ الترجمة الرومانسية، وهي التي أنارت طريقَ الترجمات الكبيرة عند الرومانسيين.

§ **72.** لكنَّ جهد المترجم، وهو "شاعر الشاعر" الحقيقي، ذاك الذي يُحفّز قدرة اللغة على إبداع المعنى، هو جهدٌ له حدود على الرغم من كل شيء. فكل عملٍ للفهم يتضمّن دائماً في داخله نوعاً من الضعف والشكّ، أيٍ أنه يتضمّن منطقةً مُظلمة هي "اللافَهْم". وفي الواقع، كيف يُمكن أنْ نعرف معرفةً "موضوعية" ما إذا كنا قد أدركنا كُنْه قيمة النص الروحية؟ إنّ هذا التردُّد يزداد بازدياد احتمال أنْ يكون العملُ الذي ينكبّ عليه المترجم مَدموغاً بطابع العبقرية. ذلك أنَّ العمل العبقري "لا يُمكن أساساً أن يُختصر في فئاتٍ عامة". هكذا، يقوم كلُّ عملٍ للفهم ـ ومن ثمّة للترجمة ـ على الارتياب في عدم قابلية الفَهْم الأساسي للنص[145]. إنَّ عدم قابلية الفهم الأساسي هذا هو الذي سيُحفِّز عند "فريدريتش شليغل" اختيار "صِيَغ العبارات التلميحية"، وهي: النكتة، والسخرية، والمقطع،

= (http://methodos.revues.org/document47.html), page consultée le 14 Octobre 2005.

(143) Novalis, *Werke Tagebücher und Briefe*, hrsg. v. R. Samuel (Munich: Carl Hanser Verlag, 2004), fragment 43, p. 132.

(144) المصدر نفسه، ص 322 تعليق شيفر (Schefer).

(145) انظر ما يقوله أرنست بيلر في هذا الصدد، في:

Ernst Behler, "Friedrich Schlegels Theorie des Verstehens: Hermeneutik oder Dekonstruktion?," in: E. Behler et J. Hörisch, hrsg., *Die Aktualität der Frühromantik* (Paderborn: F. Schöningh, 1987), pp. 141-160.

التي ستصبح "الحدس" و"الحكاية الرمزية" عند "نوفاليس". ولما كانت الرومانسية تظهر دائماً مع هذا الاندفاع لديها في التعبير عن المُطلق وعن الكليّ، لم يكن من شأنها إلا أن تصل إلى حدّ تحويل اللغة إلى شعر ـ أي البحث عن شاعرية اللغة ـ ، هذا التحويل الذي في حد ذاته يتعدّى حدودَها. من هنا جاء اختيارُها لصِيَغ التعابير التي تدلّ رمزياً على الكُلّيّ. ويتأتى عن ذلك أنّ قراءة الأدب الرومانسي يجب أنْ تعتدّ أكثر ما تعتدّ "بخاصيته الرمزية" وأن "تترك جانباً فقه اللغة"، وهذه التوصية تنطبق على الروايات والأقاصيص والقصائد، وكذلك على الترجمات الرومانسية[146].

§ 73. على كلٍّ، التحدّث عن الترجمة عند "الرومانسيين" الألمان عملٌ مَحفوف بالمَخاطر، لأنه ليس هناك ما هو أقلّ تأكيداً من وُجود شيءٍ يُمكن تسميته باسم "عقيدة" عند الرومانسيين ما بين العام 1797 والعام 1808. عندما يكتب "فريدريتش شليغل" لأخيه أنه سيجد صعوبة في إرسال التعريف الذي وَضعه لكلمة "رومانسي" لأنه يقع في 125 ورقة طباعية[147]، فإنه يبلِّغه كم يُمكن أنْ يكون هذا المفهوم صعباً. والرومانسية الألمانية الأولى ـ

---

(146) بما أن الترجمة تُفهم هنا على أنها طريقة لإكمال العمل الأصلي (وهذا ما يدلّ على مَيْلٍ قوي لعقدة هرمس)، وبما أنها يجب أن تعبِّر عن القيمة الروحية المشتركة التي تتآلف مع التربية، وبما أنها تعبِّر عن البحث عن شاعريّةٍ للغة، فإنّ الترجمة لا يُمكن أن تقدّم "الغريب" الذي يُمكن أن يكون مانعاً للتعبير عن العمل الأصلي. إنها لا تستطيع أن تَظهر في موقفٍ "أخلاقي" لأنّ أخلاقيات الترجمة تُنشئ فاصلاً بين الأنا والآخر غريباً عن مثال التآلف الروحي بين البشر. أخيراً، هي لا تستطيع أنْ تكون حَرفية، لا بوساطة البحث الشعري، ولا بوساطة القيمة "الرمزية" التي تُسْبغها الرومانسيةُ عليها.

(147) Friedrich Schlegel, *Briefe von Fr. Schlegel an A.W. Schlegel*, hrsg. v. Walzel (Berlin: [n. pb.], 1890).

تلك التي تُسائل أكثر من غيرها مُفكِّري الترجمة ـ هي في البداية بلا عقيدة. فلُمع "نوفاليس" ونُكت "فريدريتش شليغل" ليس بينها من قاسم مشترك، في بعض الأحيان، سوى "انخراطها في الحقبة الزمنيةً نفسها". وفي بعض الأحيان، لا يتعلّق الأمر بأكثر من ملاحظاتٍ تُركت في الدفاتر، في شكل أفكارٍ حدسية كُتبت على عجل وما لبثت في معظم الأحيان أنْ طواها النسيان بالسرعة نفسها. وفلسفة "التشظّي" التي يتميّز بها فلاسفة "إينا" [الفلاسفة الألمان] في تلك المرحلة لا يُمكن بالنتيجة أن تُلخَّص في مُسلَّمة. أضِف إلى ذلك أنّ "أوغست فيلهلم شليغل" لم يكن يتردَّد في أنْ يقول إنّ "الفن والشعر الرومانسيين يُعبّران عن التَّوْق الغامِض إلى الفَوْضى"[148]. وهكذا، يكون الجهد المبذول من أجل أنْ يُضَمّ في حركةٍ واحدة ما هو في الأصل مُتفرّق إرادياً جهداً يُحاول أنْ "يَحدّ هوية الرومانسية بمفهومها النقدي"، وهذا ليس بالضرورة صحيحاً[149]. ويبدو من ثمّة أنَّ محاولة

(148) August Wilhelm Schlegel: "Über dramatische Kunst und Literatur," in: *Kritische Schriften und Briefe*, hrsg. v. E. Lohner (Stuttgart; Berlin; Cologne; Mainz: W. Kohlhammer Verlag, 1967), tome 1, Zweiter Teil, p. 112.

(149) هذا ما يفعله برمان ببراعة، بالرغم من كل شيء في كتابه *L'épreuve de l'étranger* فالمفهوم النقدي الذي يُعيد إليه الرومانسية، في هذا المجال، هو مفهوم لاكو-لابارت ونانسي اللذين يريان في الرومانسية الأولى، كما هو معروف، تحقيق المُطلق الأدبي. بالإمكان رؤية مثالٍ على هذا النقد عندما يؤكد برمان ما يلي: "[...] إن النظر إلى العمل الأدبي بكونه عملاً يمثّل مُطلقاً للوجود هو ما تختص به رومانسية الأتناوم" (Athenäum).
Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique* (Paris: Gallimard, 1984), p. 115,

إن "المطلق الأدبي" هو مَعين دائم لكتاب *L'épreuve de l'étrange*. وعندما يستشهد برمان بمقاطع من الأتناوم (*Athenäum*) فإنه يفعل ذلك انطلاقاً من الترجمة التي يقدمها لها كتاب *L'absolu littéraire*.

استخلاص نظريةٍ موحدة للترجمة عند "الرومانسيين" يسير في مَسار أحد تحديدات الهوية هذه. فالرومانسية الألمانية الأولى تتجاوز التجميع الماهر الذي يُمكن أنْ نقوم به لِحِكَم "نوفاليس" أو "شليغل"، كما تتجاوز التراكم المَوْسوعي للمَراجع في الأتناوم *Athenäum*. لقد كان مُفكِّرو "إينا" يبحثون عن حقيقةٍ شاملة، لكنهم لم يكونوا يعتقدون أنَّ هذه الحقيقة هي مجموع حقائق. والتوليف الذي كانوا يهدفون إليه لم يكن تراكمياً، بل نَوْعياً، وكان يهدف إلى أنْ يكون أجمل ثمرةٍ للخيال الأعلى. إنّ الشهادات النظرية التي خلَّفها الرومانسيون الأوائل نادرة جداً بحيث لا يُمكن أن تُفسَّر لذاتها ودون اعتبار مجموع المفاهيم التي أدّت إلى ولادتها. وما يجب إدراكه من الرومانسية الأولى "هو أنها تتناول فلسفة الانفتاح واللامحدود". وإذا كان هناك "منظومة" رومانسية ـ يصبح من الممكن التكلم انطلاقاً منها عن نظرية رومانسية ـ فهي ليست منظومةً لميكانيكيةٍ من المفاهيم المُجمَّعة بعناية، بل هي بالأحرى المجموعة الشاملة التي لا يُمكن إدراكها[150].

§ 74. تعود هذه المجموعة الشاملة التي لا يُمكن إدراكُها إلى المنطقة المُظلمة من اللافَهْم التي تحدّثنا عنها سابقاً. وإذْ لم تعُد الموضوعية تبدو بمثابة مُمثِّلٍ للمعرفة، فإنّ سَبْر كُنْهها يعود إلى فردٍ متميّز، إلى ذاتيّة عَبْقرية. هذا "العبقري" هو ـ بالطبع في نظر "فريدريتش شليغل" و"نوفاليس" ـ "الفنان"، الفنان الذي يستطيع أنْ يفهم عالميّة الواقع. عندما يتكلم "نوفاليس" في أحد

(150) انظر الشرح الذي فصّلناه في: Charles Le Blanc, Laurent Margantin et Olivier Schefer, *La forme poétique du monde* (Paris: José Corti, 2003), pp. 173-178.

المقاطع عن المترجم، لا يرى فيه حِرَفياً، ذلك المُعَدّي المُتواضع الذي تتحدث عنه تقليدياً القرون الوسطى، بل بالتحديد ذلك الفنان الذي "يجب أنْ يكون بمَقدوره تقديم فكرةِ الكلّ كما يحلو له"[151]. لذلك، ليس عليه أنْ يُقلّد الطبيعة الخارجية ونِتاجها (natura naturata) ـ وهي هنا النصّ المطلوب ترجمته ـ، "بل أنْ يخلق على طريقة الطبيعة الخلاقة (natura naturans)، وذلك بأن ينتج إنطلاقاً من ذاته صورةً مستقلة"[152]. على كلٍّ، هذا هو منظور "أوغست فيلهلم شليغل" العام ـ وهو أعظم مُترجم في عصره بلا منازع ـ عندما يؤكّد ما يلي: "ما نستعيره من الخارج يجب نوعاً ما أنْ يُعاد خلقُه في ذاتنا من أجل أنْ يظهر من جديدٍ في شكلٍ شاعري"[153]. وهذا الشكل الشاعري هو امتدادٌ للقيمة الروحية التي كان الرومانسيون الأوائل يمنحونها للعالم ونتاجه، وكانوا يسبغون بذلك الروحانية على الطبيعة، والتاريخ، والعلم، والفن. هذا هو المعنى الذي تكون فيه الترجمة مواصلةً للنصّ الأصلي، لأنّ الشكل الذي يتخذه الشعر ـ أي الخَلْق، هنا ـ لا يُمكن أنْ ينحصِر في تطابُقٍ مُعيّن، ولا بالأحرى في الحَرفيّة[154].

---

(151) Novalis, *Werke Tagebücher und Briefe*, hrsg. v. R. Samuel (Munich: Carl Hanser Verlag, 2004), p. 255.

(152) Charles Le Blanc, Laurent Margantin et Olivier Schefer, *La forme poétique du monde* (Paris: José Corti, 2003), p. 442.

(153) August Wilhelm Schlegel, *Cours de littérature dramatique*, traduit de l'allemand par Madame Necker de Saussure (Paris: Librairie Internationale Lacroix, Verboekhoven et Cie, 1865), tome 1, p. 42.

(154) أن لا يتعلق الأمرُ بالحَرْفية في الترجمة أمرٌ يُفسَّر أيضاً بكَوْن أنّ الجملة يُمكن أن تكون صحيحةً نحوياً ولكنها رغم ذلك لا تعبّر عن أي معنى (مثل: "يَضع الجلدُ في الزاوية جزئياً كبريتات اللمعان"). لنُضِف هنا هذه الملاحظة. الحَرْفية هي المُطابقة الدقيقة لحرفِ نصٍّ =

§ **75.** إذاً، من نافلة القول التأكيد أننا نشهد عند مُفكِّري الرومانسية الأولى إعادةَ تقييمٍ لدور الترجمة. فإذا كانت الملاحظات السابقة حول الترجمة تقوم على اعتباراتٍ منهجية ـ كيف نترجم نصاً ـ أو على فرضيّات جمالية أرادت "الخائنات الجميلات" أنْ تكون ألطف تعبيرٍ لها، فإنّ الرومانسية الألمانية الأولى سَمَت بالترجمة إلى مَصاف "فنّ الكِتابة". فالتحرّر الذي يُمنح للمترجم، والذي يُحَوِّله من مجرد ناقلٍ للنص إلى كاتبٍ مُشارِك فيه يذهب حتى إلى حدّ إتمامه، هذا التحرّر يتكلم لِمصلحة علمٍ ستصبح أولويتُه تقديمَ "الجانب النقدي". فكما يفعل المؤلِّف، ينخرط المترجم في جُملة تاريخ الفن. وهو لا يعود ذلك الآخر الخَفيّ. المترجم هو ذاك الذي يتوصّل، كما المؤلف، إلى هذا الاستبصار "للعمل الفني الذي هو كلٌّ"، هذا الكل الذي يجعل من العمل الفني عملاً لا يكون فردياً وحسب. الواقع أنّ أيّ فنان يُسلّط الضَّوء على كلّ الفنانين الآخرين، ويمنحهم معنىً خاصاً ويأخذ منهم معنى عاماً. والمترجم هو ذلك الذي يستطيع أنْ يتعرّف في العمل الأدبي على معناه قبل كل شيء، هذا المعنى الذي يتجاوز المستوى النصّي ليُلامِس أمراً أكبر من ذلك هو الفنّ

= ما. وبهذا المعنى، "لا تَتميَّز الحَرْفية عن الحَرْف"، اللهم إلا إذا أردنا بالطبع أن نُحوّر معنى الكلمات، وهذا أمرٌ يمكن أن نستطيبه في الشعر، لكننا لا نستطيبه كثيراً في مؤلَّفٍ يهدف إلى إلقاء الضوء على موضوع معيَّن. قد يعترض بعضُهم بأنّ الحرفية عند أنطوان برمان تقوم على أنّ الحَرْف هو وضع النص في شكلٍ ذي دلالةٍ وشاعري. لكن، إنّ وَضْع النص في الشكل يَعود إلى "تركيبته النحوية، وليس إلى شكله الحَرْفي"، وهذه التركيبة النحوية تنتمي إلى البلاغة وليس إلى الحَرْفية. والاعتقاد بأنّ الحَرْف هو الذي تُولَّد منه الروح إنما هو تمجيدٌ لفكرة أنّ كلَّ النصوص لا يُمكن أساساً ترجمتها، ذلك لأنه لما كانت أيُّ ترجمة لا يُمكن أنْ تعيد إنتاج الحَرْف، فإنّ النتيجة المنطقية لذلك هي أنّ أيَّ ترجمةٍ لا يُمكن أنْ تقدِّم روح النص.

نفسه. و"الترجمة الرومانسية" هي الترجمة التي تُدرِك في العمل الفني ذلك المعنى الذي يُقدّمه هذا العملُ إلى تاريخ الفن. وهي، بذلك، "تُعيد بناء" كل خُصوصيّات هذا الكلّ، وتدركها، وتحكم عليها، وتُحدّدها[155]. هذا العمل الذي يُدعى باسم "التحديد" هو بالضبط تحديدٌ "للنقد الرومانسي"[156]. النقطة الأساسية في هذا النقد هي الفارق ـ في مُؤلَّفٍ ما ـ بين الحرف والروح، هذا الفارق الذي يُمثِّل بالتحديد التحرّرَ من كل رَوابط الحرفية الفيلولوجية منها والمنهجية[157]. ويكون بذلك على المترجم أنْ يُعبِّر عن وحدة المؤلَّف الروحية، إنه شاعر الشاعر، إنه من يُعيد خَلق العمل المترجَم الذي يُكمِله عندما يُترجمه. ويتعلق الأمر هنا بالكثير من الأشكال السامية التي تُعبّر عما يتحدّث "شلايرماخر" عنه

(155) انظر: August Wilhelm Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel Ausgabe*, hrsg. v. Ernst Behler (Munich: Verlag Ferdinand Schöningh, 1963), tome 2, pp. 100-125.

(156) "ليست الخصوصية تاريخية. إنها تنظر إلى موضوعها بوصفه كلاً هادئاً ولا تُفصَم عُراه". المصدر نفسه، الجزء 16، ص 138. لدى فريدريتش شليغل عباراتٌ أخرى من أجل تأكيد دَوْر النقد الموحِّد. إنه "الرابط" و"التآلف" بين التاريخ والفلسفة، وهو المكان الذي يُنتَج فيه فهمُ مؤَلَّفٍ ما بوصفه كلاً يُمكن للرّوح أنْ تُعيدَ بناءه. August Wilhelm Schlegel: "Vom Wesen der Kritik," in: *Kritische Friedrich-Schlegel Ausgabe*, hrsg. v. Ernst Behler (Munich: Verlag Ferdinand Schöningh, 1963), tome 3, pp. 60-61.

(157) Schlegel: "Zur Philologie," in: ibid., tome 16, pp. 35-81,

تقوم انطلاقة النقد الرومانسي على إضفاء المَسْحة الشعرية على العالم وعلى الدخول في كل ميادين الحياة: فهي تعبِّر عن نفسها إذاً برفض العِلم المتبحِّر البارد والبالي. انظر على وجه الخصوص:

Thomas Anz et Rainer Baasner, hrsg., *Literaturkritik - Geschichte, Theorie, Praxis* (Munich: C. H. Beck Verlag, 2004), pp. 52-55.

ببراعة بهذه الكلمات: "يجب في كلِّ عنصرٍ [كلمة] تمييزُ تَعدُّد الاستعمالات ووحدة الدلالة. [...] فالوُرود الفِعليّ للكلمات هو في معظم الحالات مُتغيّر، والمعنى يُحدّ بالسياق. لكن، هناك دائرةٌ واحدة للكلمة يجب أنْ تُدرَك فيها كلُّ الدوائر الأخرى"[158]. وتمثِّل "الفرديةُ" دائرة اللغة هذه، اللغة التي بواسطتها يُصبح من المُمكن وجودُ السياقات التي تُفسِّر المعنى المطلوب ترجمته. وبنتيجة ذلك، لا يُمكن لأيّ محاولةٍ لفهم المعنى أنْ تُهمِل فَهْم الفرد الذي به جاء المعنى إلى الوجود. لكنّ الفنّ الذي بواسطته ستجهد الرومانسية الأولى من أجل أنْ تعيد ولادة حياة المؤلِّف الداخلية التي تُنير وحدتُها المعنى، وتميِّزه، وتحكم عليه، هو فنّ "النقد". لذا، في نهاية الأمر، كلُّ ترجمةٍ رومانسية تقوم على النقد[159].

§ **76.** يعمل "فريدريتش شليغل" جاهداً، في كتابه **فلسفة الفيلولوجيا**، من أجل إعادة تحديد المصطلح "كلاسيكي" الذي يُطلق على الفيلولوجيا، وهو يقوم بذلك على ضوء تاريخانية الأعمال الفنية[160]. فعندما يدرس "شليغل" ترجمات

(158) Friedrich Schleiermacher, *Herméneutique*, trad. par Ch. Berner (Paris: PUL (Lille) Cerf, 1989), p. 79.

(159) إن اللافَهْم الأساسي الذي يقوم عليه عملُ المترجم (انظر § 72 من هذا الكتاب) - والذي يَسوس أشكال التعبير التلميحية عند الرومانسيين - يُبيّن أيضاً لماذا الترجمةُ يسودها "النقد" أكثر مما تسودها الهرمينوطيقا، أي البحثُ عن الدلالة (Bedeutung) أكثر من البحثِ عن المَعنى (Sinn).

(160) من المستغرب أنْ لا يرجع برمان بتاتاً إلى مُؤلَّف فريدريتش شليغل الذي يحمل عنوان (1797) *Philosophie der philologie*، وهو مؤلَّفٌ تَحمِل فيه أفكارُ هذا الناقد الألماني الجديدة حول الفيلولوجيا نتائجَ ذات أهميةٍ كبيرة جداً في الترجمة. ربما يعود سببُ ذلك إلى أنّ المصدر الرئيسي لـ برمان هو دائماً المُطلق الأدبي واحتمالاً كذلك الكتاب الآتي (بسبب =

"فوس" لـ"هوميروس"، يلحظ أنّ المترجم كان يهدف إلى محاكاة الأصل التي ـ إذْ تلغي الفارق بين القديم والحديث ـ تحذف دينامية التاريخ. يجب على الترجمة أنْ لا تُلغي الأصل. فخصوصية الحَرْف عنده يجب أن تُحيل إلى الأصل دائماً: عليها أنْ تحمل إشارة عدم الاكتمال والكمالية. ولما كان كلُّ تأويلٍ مؤقتاً بالضرورة لأنه ينخرط في التاريخ المُتحَوِّل، فإنّ الترجمة ـ بوصفها عملاً تأويلياً ـ تحمل مهمةً هي في ذاتها غير محددة، ولامتناهية، وترتبط بديناميةِ تاريخانية التأويلات. لا يُمكننا أنْ نقول ما هي بحدّ ذاتها. يُمكننا فقط أنْ نُبيّن ما كانت عليه، وما أصبحت عليه، في لحظةٍ محدّدة. "الترجمة شهادةٌ على التطوّر الدائم للأشكال الأدبية"، للظواهر الشعرية والفنية، وهي تنخرط في نهاية الأمر في مشروع الشعرية الشامل في الرومانسية الأولى كما يمثلها الأتناوم *Athenäum* ـ بطريقة مُجتزأة ـ ، وهذا المشروع هو بالضبط مشروع النقد[161].

§ 77. ومع ذلك، يبقى "أوغست فيلهلم شليغل" في أعماقه أقرب ما يكون من روح "عصر غوته". وجوهر ما يُقدِّمه في الترجمة يوجد في مُراجعته لعمل "فوس". فالشكل عنده هو العُنصر الباني، في الشعر كما في الترجمة. ومضمون النص ـ

الشواهد الكثيرة منه في كتاب (*L'èpreuve de létranger*): Hans Joachim Störig, *Das Problem des Übersetzens* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963).

(161) "نقدٌ لا يكون تعليقاً على أدبٍ موجود سابقاً، ومُنجز، وذابل، فحسب، بل يكون بالأحرى أورغانون الأدب". فريدريتش شليغل في:

Charles Le Blanc, Laurent Margantin et Olivier Schefer, *La forme poétique du monde* (Paris: José Corti, 2003), p. 560.

وخصوصاً مضمون النص الشِّعري ـ يوجد في خَصائصه الشكلية. على سبيل المثال، اليوم لم يَعُد عالَمُ هوميروس يوجد إلا من خلال شكل لُغته. بذلك، لا تحمل لغة هوميروس معنى النص وحسب، بل هي تحمل كذلك معنى عالَم هوميروس بحدّ ذاته. ومع ذلك، فإنّ معنى عالم هوميروس الذي لم تعُد تاريخانيته قيد الحصول لا يُمكن أنْ يُحلَّل ولا أنْ يُؤَوَّل إلا بطريقةٍ عابرة، ومُتشظّية، وجزئية، لكونه يجب أنْ يُحلَّل وأنْ يُؤَوَّل بواسطة الحداثة التي هي، من جهتها، قيد الحصول. هكذا، لا يُمكن لأيّ ترجمةٍ إلا أن تُعبِّر عن هذا "التحيّز"، عن هذا الجانب المُتشظّي بقوة، لدرجة أنَّ أيّ ترجمةٍ كانت لا يُمكن إلا أنْ تكون حلقةً في سلسلةٍ تأويلية تُحاول أنْ تُدرك معنى النص في زمنٍ مُحدَّد، أي المعنى الذي يُمكن أنْ يُرضي زمناً معيناً وليس بالضرورة الزمن الذي يليه. إنّ هذا الاتجاه السريع نحو تاريخانية المَعنى، التي تتجاوز المَعنى النصي من أجل الإحاطة بمجموع الحقل الثقافي، يُدْرِج الترجمة في خِضمّ العِلم الأساسي في الرومانسية الأولى الذي هو "النقد"[162].

§ **78.** يرى "شلايرماخر" أنّ وظيفة اللغة هي تثبيت المَعنى في داخل نظام مُحدَّد. ويُعبّر هذا النظام من جِهته عن التوتّر بين الدلالات العامة غير المُحدَّدة (هكذا، "نيوتن"، ال، من، تفاحة. . . إلخ.) والدلالات الخاصة والمعيَّنة "هكذا، تفاحة نيوتن"). وإذا كان المرء يرث النظامَ الذي هو اللغة، فإنه

(162) إن ما يُدعى باسم "موت" الترجمات ليس، من هذا المنظور، شيئاً آخر سوى الدليل على تاريخانية معنى النص.

يُساهم هو أيضاً في تكوين هذا النظام. من هذا المنظور، لا تكون الترجمة ترجمةً لنظام لغوي وحسب، بل هي كذلك ترجمة "لاستعمال هذا النظام على يد المؤلف الذي يُترجَم"[163]. ولا بدّ بنتيجة ذلك من أنْ يُعتدّ بهذا الاستعمال الخاصّ للنظام اللغوي، وأن يكون الهدفُ ترجمةً تُبقي على المؤلِّف في النص[164]. ومع ذلك، تُمثّل اللغة لامتناهِياً بحدّ ذاتها، لأنّ كل عنصر يَحدّه بطريقةٍ خاصة جميعُ العناصر[165]، وهذا يصحّ أيضاً في ما يخصّ الجانب النفسي. في هذا الوضع، تُصبح مهمّة التوصّل إلى الإبقاء على المؤلف بوصفه مؤلفاً في عملية النقل مهمةً لا متناهية بقدر ما تكون اللغة لامتناهية. وفي هذا المعنى، لا يُمكن للحرفية أن تكون منهجاً ملائماً لعملية الترجمة ـ نظراً لأنه من المعروف أنه يجب الوصول إلى الاستعمال اللغوي الخاص بالمؤلِّف ـ ، وذلك طالما أنّ الحرفية لا تصِل إلى استنفاد التراكيب المُمكنة التي تُكوِّن، في نظر "شلايرماخر"، اللامتناهي في اللغة. أضِف إلى ذلك أنه، إذا كانت الترجمة تتآلف مع فنّ الفهم، فإنها لا يُمكن أنْ تتوقف عند ما يتطابق في اللغة مع القواعد، لأنّ القواعد تُكوِّن نوعاً من مَكننة عملية الفهم وتُضيع الخاصية الفردية في المرسلة. هنا أيضاً، تُردّ الترجمة إلى النقد[166].

---

(163) هذا الاستعمال وهو ظاهر للعيان جيداً في الشعر هو عنصر من المعنى. إنّ "شاعرية" الفِعل الترجميّ تستند إلى هذا الاستعمال.

(164) يعيد برمان استخدام هذه الفكرة في صيغة "الغريب".

(165) Friedrich Schleiermacher, *Hermeneutik und Kritik*, hrsg. v. M. Frank (Francfort-sur-le-Main: Suhrkamp, 1999), p. 80.

(166) كان بالضرورة على المشروع الشعري الرومانسي، لما عنده من تعطّش إلى الشمولية، أن يجد في النقد استكمال أسمى ما لديه من طموحات وتحقيقاً لها. وتكون =

§ **79.** عند الرومانسيين الألمان الأوائل، يعود كذلك حجبُ الترجمة لمصلحة النقد إلى "مفهومهم للفنّ على أنه لُغة". الواقع أنّ اللغة لا تُعدّ عندهم شيئاً جامداً، بل هي في تحوّلٍ مُستمر "تماماً مثل خلق العالم"[167]. ومن المَنظور الفلسفي، "يتعلّق تَطوّرُها المُستمرّ بتكوين الفكر الذي يُصبح واعياً للذات"[168]. ويرمز الأدب بطريقةٍ مُلائمة لنشاط تَحوّل اللغة من خلال نفسها، وهذا تحوّلٌ يمثّل أيقونتَه الشعرُ الذي يقتحم إمكانات اللغة. ولا بدّ لهذا النموّ المُتواصل للّغة الذي تُعبِّر عنه الأشكالُ الأدبية من أنْ يُؤثِّر في معنى مادّة التواصل، وبالنتيجة في معنى "ما يُمكن أنْ يُترجم". وكما هو معروف، يبغي العمل الفني الرومانسي أنْ يُمثِّل تمثيلاً متناهياً لاتناهي الشعر. إلا أن اللامتناهي يُمكن أنْ يصطبغ بطُرقٍ مختلفة لامتناهية. فمسألة الشكل فيه مسألةٌ عرَضية. وأنْ يظهر معنى اللامتناهي بالضرورة في شكلٍ عَرَضيّ يُبيّن جوهر ما دُعي باسم "السخرية الرومانسية". هكذا، "يكون كلُّ تعبيرٍ لغويّ في حدّ ذاته سُخريةً"، بما أنه يدلّ ـ بارتباطه بعملٍ فني مُعيّن ـ على العلاقة العَرضية بين المَضمون والشكل. ومن منظور الترجمة، يعني هذا الأمرُ التخلّي عن الحَرْفية التي لا تَقدر أنْ تعبّر عن

= الترجمة، إذ أُعيدت إلى النقد، في خدمة شعرية اللغة، كما نرى ذلك عند نوفاليس. وفي هذا المضمار، لا يؤدّي النشاطُ الترجمي الكبير عند الرومانسيين إلى "أخلاقيات" (برمان)، ولا إلى "لغة صِرف" (بنيامين)، بل هو ينخرط في مشروعٍ شعري أوسع من ذلك، مشروع توجد اللغة في داخله، والذي هو مشروع "النقد".

(167) August Wilhelm Schlegel, *Leçons sur l'art et la littérature* ([s. l.]: [s. n.], [s. d.]), p. 358.

(168) Charles Le Blanc, Laurent Margantin et Olivier Schefer, *La forme poétique du monde* (Paris: José Corti, 2003), p. 543.

هذه اللعبة العَرضية للمضمون والشكل (نظراً لأنها تأخذ الشكل على محمل الجد)، إذْ إنها تضع مَسار الترجمة فِعلياً في قلب هذه التطوّرية التي تخصّ الشعر الرومانسي. بالإضافة إلى ذلك، جَوْهرُ أيِّ شعرٍ رومانسي هو في أنه لا ينتهي أبداً[169]. الشعر الرومانسي شعرُ عدم الإنجاز، "وهو يمثّل تشظّي الشكل الأدبي"، التشظي الذي يتجسّد في "الفقرة". لكنّ الفقرة لا تعبّر تماماً عن كامل معنى الشعر الرومانسي، وهي لا تكون بتاتاً ـ بالضبط ـ إلا شظية صغيرة منه. وبذلك، لا يُمكن للترجمة بتاتاً أنْ تهدف إلى شُمول معنى العمل الأدبي بكامله. فهي لا تتوصّل إلا إلى التعبير الجُزئيّ وغير التام عن المعنى، وهذا ما يُبرهن في نهاية الأمر على طابعها التطوّري والمُتغيّر[170]. على كلٍّ، كان لا بُدّ من أنْ تُؤدّي الصعوبةُ التي صادفتها الرومانسية الأولى في حلّ مسألة الشكل الأدبي[171] إلى اعتبار الترجمة لا بمثابة التعبير عن شكلٍ أدبي مستقل استقلالاً تاماً، بل بمثابة جُزء من النقد. وأخيراً، فإنّ الرغبة الجَوْهرية لدى الرومانسية الأولى في تغيير الواقع انطلاقاً من المِثال الشعري الفلسفي الذي كانت تُكوِّنه عنه تضع كلَّ عملٍ أدبي ـ وكلَّ ترجمةٍ ـ "في إطار مشروع وَهْميّ". وتأتي فكرة أنّ الترجمة هي "ما وراء العمل الأدبي" لتدخل في هذا الخطّ.

(169) Athenäum, fragment 116.

(170) يجب أن نستنتج من ذلك التاريخانية الأساسية لنظريات الترجمة، وهي التي ترتبط بالعصور التي شهدت ولادتها وفي الأخص بالجماليات التي كانت سائدة عندما تمّ وضعُها.

(171) لما كان الشعر الرومانسي يبغي التعبير عن جوهر الفن ذاته، لم يكن من المُمكن أنْ يلائمه أيُّ شكلٍ من الأشكال الأدبية.

§ 80. في نظر مفكري "يينا" الألمان، الترجمة هي فعلاً وبالنتيجة "شهادة على التحوّل الدائم للأشكال الأدبية". فهي لا يُمكن إلا أنْ تكون الحلقة في سلسلةٍ تأويلية تُحاول أنْ تُدرك معنى النص في عصرٍ معيّن. وهي ليست ترجمةً لنظامٍ لُغوي وحسب، بل هي كذلك ترجمة "لاستعمال هذا النظام على يد المؤلف الذي يُترجَم"[172]. ويُمكن لهذه المفاهيم أن يُعبَّر عنها في ثلاث معارضات أساسية هي: تَحوّل الأشكال في مقابل ثَبات النصّ، وتاريخانية المَعنى إزاء الطابع التاريخي للنص، وطابع اللغة الدينامي في تعارضه مع استقرار استعمالها. من ثمّ، يوجد عند هؤلاء الفلاسفة مفهومُ الشكل، ومفهومُ المعنى، ومفهومُ استعمال النص الأدبي الذي يشهد على ما في هذا النص من دينامية، أو ـ كما من المُمكن أن يقول "فريدريتش شليغل" ـ على ما يختصّ به من "تطوّريّة". إنَّ حدس الرومانسيين الخاص بالترجمة ينخرط في إطار فَهمٍ "للجماليات" ما يسود فيه هو الجانبُ التطوري والمُتتالي، وهذا الجانب هو ما يبغي "النقد" أنْ يتعرّض له[173]. ولمرةٍ أخرى، لدينا حالةُ "موضعة"[174] للترجمة داخل علمٍ هو هنا "النقد الرومانسي"[175]. على كلٍّ،

---

(172) ينخرط هذا الاستعمال في إطار منظورٍ شِعريّ تُمَثّله البلاغة بالمعنى العام.

(173) سينفصل النقدُ عن التفرّع الثُّنائي التقليدي بين الشكل والمضمون، من أجل أنْ يبحث عن الإبداعية لحدّ ذاتها. ولّما كان يُنظر إلى العمل الفني على أنه نِتاجٌ فردي، فإنه يُعبّر عن عاطفةٍ فردية، ومن هنا تنجم رؤيةُ النقد إلى الشعر بوصفه منظومة من الرموز (كما يفعل نوفاليس، على سبيل المثال) وإلى اللغة بوصفها بنية أساسية (شلايرماخر).

(174) انظر أعلاه § 56 من هذا الكتاب.

(175) عندما يُعلن برمان أنه من الضروري "التأكيد أنَّ الترجمة لا يُمكن بتاتاً أن تكون مجرد شعبة من اللسانيات، أو الفيلولوجيا، أو النقد (كما كان يعتقد الرومانسيون)، أو الهرمينوطيقا: إنها تُكوِّن [...] بُعداً فريداً من نوعه". =

ليست هذه أولَ مرةٍ نرى فيها أنّ مذهباً في الترجمة يُشمَل في حقلٍ نظريّ أوسع منها. "بيرو دبلانكور" (Perrot d'Ablancourt) لم يقرر في زمنه أنْ يتناول الترجمة إلا لارتباطه الثابت بنظام نقدي وَجَّهه في كل أعماله. والواقع أنّ "الجميلات الخائنات" لا تدلّ على افتراضٍ نظريّ حول الترجمة بقدر ما تنمّ عن وعيٍ "نقدي" لقُدرات النثر الفرنسي الجمالية[176].

§ 81. نجد في هذا اللَّبْس في الترجمة، "التي تتأرجح بين الجماليات والنظريات"، تلك الإرادة في أن تكون أكثر من عملية نقل المعنى. إذ يبرز فيها مشروعُ طلبٍ بالاعتراف يقدّمه هذا الناقل المتواضع الذي هو المترجم أمام إله الفنون الذي هو المؤلف، إنها الرغبة في الاعتراف التي تعبّر عما هي "عقدة هرمس"، والتي يُعدّ من ظواهرها كثيرٌ من الفروع المعاصرة لعلم الترجمة. صحيح أنّ هرمس ليس سوى رسول، لكنْ، مع ذلك، هو من أخذ "أبولون" منه القيثارة، التي هي رمزه الأساسي. فهرمس هو مُبدع القيثارة، وهو بذلك لا يفتقد إلى الحسّ الفني، ولا إلى الموهبة. ذلك أنه

= Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique* (Paris: Gallimard, 1984), p. 286,

من المُمكن أن يُرى في ذلك تعبيراً عن عقدة هرمس، عن هذا البحث عن اعترافٍ يُريده المترجم الذي يتطلّع إلى إثبات أنّ عمله ذو مغزى "بحدّ ذاته". الواقع أنّ ما سبق يُبرهن بالأحرى أنّ الترجمة ـ عندما تُعالجها الرومانسية الألمانية معالجة تاريخية ـ لا تزال تنخرط في إطار تلك العلوم (اللسانيات، والفيلولوجيا، وعلم الشعر، والنقد) التي تُمثّل بحدّ ذاتها "البُعد الفريد من نوعه" الفعلي.

(176) يُنظر في هذا الشأن الكتاب المعروف الآتي: Roger Zuber, *Les* "Belles infidèles" *et la formation du goût classique* (Paris: Albin Michel, 1995), pp. 413-416.

كان من المَطلوب فَهْمٌ خاصٌ للتواصل من أجل ابتداع القيثارة، والعطاء الذي قدمه إلى "فيبوس" مليء بالرمزية. أنْ يعطي الإلهُ الرسولُ القيثارة إلى إله الفنون، وأن يقدّم من يُؤتمن على الرسالة إلى إله "النظرية"[177] هذه الآلة الثمينة جداً، كل هذا لا بُدّ وأن يدلّ على أمرٍ ما.

§ 82. لقد عُدّ الفن تقليدياً بمثابة مجموعةٍ من "القواعد" التي توجّه أعمال البشر. هكذا يتناول أفلاطون بالكلام "فنّ" التفكير المنطقي[178]، والسياسة، والحرب[179]. الطبّ فنٌّ، وكذلك حتى الاحترام والعدالة اللذين لا يستطيع الإنسان قطعاً أن يعيش من دونهما في "المدينة"[180]. وبذلك لا يكون فناً إلا موضوع "الإنتاج". على كلٍّ، في هذا المعنى يتحدث أرسطو عن الفنّ[181]، ويميّز أفلوطين بين الفنون التي تنتج "الأشياء" والفنون التي تنتج "الناس"[182]. وفي جميع الحالات لا يُمكن أن يكون هناك فنٌّ من دون إنتاج. عندما يقدِّم هرمس القيثارة إلى "أبولون"، ألا يريد بذلك الإشارة إلى أنّ كل فِعلٍ تواصلٍ فنٌّ، وأنه لا بدّ وأن يندرج بصفته هذه في قلب "الشاعرية"؟ بالإضافة إلى ذلك، يستند هذا التردّد بين جانب اللغة التجميلي وخاصيّتها التنظيرية إلى الوظائف الأساسية للُّغة

(177) أرتميز (Artémise)، أخت أبولون (Apollon) التوأم، هي آلهة الطبيعة الحرة. وأبولون هو إله الفنون التي تبرز حريتها في القواعد التي تتبعها، وذلك نظراً لأنه في العبقرية اليونانية لا يكون حراً إلا من يتخلص من اللاعقلانية ويلتزم "إرادياً" بقواعد العقلانية.

(178) Platon, *Phèdre*, 90b.

(179) Platon, *Protagoras*, 322a.

(180) المصدر نفسه، 322 c - d.

(181) Aristote, *Métaphysique*, 982a 1.

(182) Plotin, *Ennéades*, IV, 4, 31.

التي نُسِي أهمُّ ما فيها. فاللغة في الواقع لا تقوم وحسب بدَوْر "التعبير عن الأفكار" أو "تواصل الأفكار"، بل إنها تملك كذلك وظائف "الوصف" و"الحِجاج" التي تسمح "بتحليلٍ تجميليٍّ للُّغة" من خلال مَفهومَي "البلاغة" و"الأسلوب". هكذا، يبدو أنّ نظرية الترجمة لا يُمكن أنْ تقتصر على اللسانيات، أو أن تغرق في تأملاتٍ فلسفية مجرَّدة، بل عليها أن تُعمِل الفكر في شِعرية الترجمة نفسها، أي أنَّ عليها التفكير في الدلالة الجمالية لهذا النشاط الذي هو نقل المعنى. يجب هنا أن نتذكّر أنّ القيثارة هي ما يُوحّد هرمس و"أبولون".

§ 83. لقد كانت البلاغة منذ نشأتها شكلاً من الأشكال التجميلية للُّغة. وإذا كانت الجماليات ترجع طبيعياً إلى المعنى، فإنّ البلاغة كانت ذلك الفنّ الذي يعمل على الإقناع، ليس بواسطة الاستناد إلى التفكير المَنطقي، بل بواسطة "إثارة الإحساس"[183]. لذلك، تمثّل البلاغة ـ على الرغم من القواعد التي عندها ـ شكلاً حُرّاً ومُستقلاً من التعبير اللغوي، لكونها لا يتوجَّب عليها أن تُخضع شهاداتها إلى البَراهين أو الحُجج العائدة إلى المَعارف المنطقية أو إلى الاعتقادات الموضوعية. ففي منظورها، يكفيها فقط الشعورُ الذاتي الذي يختبئ وراء انتشار كلّ صورها المجازية. ووضوح براهينها هو الإحساس بالحقيقة، التي تمثل شعوراً ذاتياً. لذلك كانت البلاغة تبدو في نظر أفلاطون أقرب إلى فن الطبخ منه إلى الطب، أي أنها تُرضي الذوق الخاص أكثر مما تُحسّن صحة

(183) يدل أصل كلمة الجماليات (aisthêtikos) في اليونانية على "الإحساس".

الشخص[184]. ولأنّ البلاغة مَقدرةٌ على اعتماد الوسائل المُتاحة للإقناع[185]، فقد كانت زخرفة لفنّ الجدل، وذلك بقدر ما هي تُنمّي "القُدرات التعبيرية للُّغة"، في حين أنّ فنّ الجدل كان، من جهته، يهتمّ ببناء مبادئ المعرفة بواسطة الأداة التي هي اللغة. البلاغة هي شعرية اللغة لكَوْنها تضع قواعد تحدّ فنّ الإقناع وتُنظِّمه. لكن، وكما أنّ الشعرية ليست بشيءٍ من دون الشعر، فإنّ البلاغة ليست بشيء من دون "الفصاحة" التي تعبِّر عنها وتكملها نوعاً ما. وفي هذا المعنى، ليس من سبيل المُصادفة أنْ نعثر على واحدةٍ من أقدم الأفكار حول الترجمة في مبحثٍ عن فنّ الخطابة[186]. وإذا كانت البلاغة تهدف إلى الإقناع من خلال استعمال اللغة استعمالاً خاصاً، فإن ذلك يعني بالنتيجة أنّ اللغة تمتلك خَصائص إقناعية. والبلاغة هي ما يتعرّف خصائصَ الخطاب الإقناعية، وما يقدر ـ إذا صحّ القول ـ على إخراجها، ولَيّ عنقها من أجل أن تُحدث أثراً ما، وليس هذا الأثرُ أثرَ الاعتقاد اليقيني ـ أي المعرفة الموضوعية ـ ، بل هو أثر الاقتناع ـ أي الإحساس الذاتي. ويشبه هذا الاقتناع في جوانب كثيرة منه الإحساسَ الذاتي بالفُنون الجَميلة[187]. هذا هو المعنى الذي تُعبِّر فيه البلاغة عن نوعٍ من شعرية اللغة. وعندما يؤكّد "شيشرون" في مبحثه أنه ترجَم "بصفته خطيباً وليس بصفته مُؤوِّلاً للنص"، فإنه يعني بذلك أنّ الترجمة هي إعادة إنتاج

(184) Platon, *Gorgias*, 465c.

(185) Aristote, *Rhétorique*, 1355b 26.

(186) المقصود هنا كتاب شيشرون (Cicéron): *Libellus de optimo genere oratorum*.

(187) التعليم، وإثارة الإعجاب، وإثارة المشاعر.

النص انطلاقاً من معنى يتوجّب عليه أن يُنتج "أثراً"، لأنّ ذلك هو هدف الخطيب. يتعلق الأمر إذاً بنصٍّ يحمل فور إنتاجه "غاية النصّ البلاغية، من حيث هي عنصرٌ مكوِّنٌ لِشعرية النص". كذلك، يُعلِم "هوراس" (Horace) الشاعرَ، في "الفنّ الشعري"، أنه لا يتوجب عليه أن ينقل بأمانةٍ وحرفياً النصَّ الذي عليه ترجمته[188]، بل يتوجب عليه بالأحرى أنْ يتمسّك بروح النص، أي بالشكل البلاغي الذي يُظهر لغة الأصل. بذلك، تتأتّى الحرفية، في أي شكلٍ كانت، من إلغاء التماسك الشعري والتنظيم البلاغي في النص الأصلي، وهذا ما لا يُمثّل بتاتاً سوى خيانة للمعنى، في مسار عملية البحث عن المعنى. إنّ إلغاء البلاغة - بل والأسلوب أيضاً - أو بالأحرى الإهمال، أو كذلك عدم الالتفات، لدورها الشعري في اللغة الأصل يُعبّر في عملية الترجمة عن الرغبة في حصر اللغة في وظائفها المتعلقة بـ"التعبير" أو بـ"إيصال الأفكار"، على حساب وظائفها المتعلّقة بـ "الوصف" وبـ"الحِجاج". وهذا ما يشهد مباشرة على وجود رغبةٍ في تَحْجيم البلاغة والفصاحة وحصرهما في مستوى الخطاب فحسب، وعلى وجود رغبةٍ في إعادة المُخاطبة إلى مقام الرسالة، أي فَرْض هرمس وإخضاع "أبولون"[189].

---

(188) "Nec verbo verbum curabis reddere fidus interpres," Horace, *Art poétique*, vers 133,

هنا كذلك تندرج الترجمة في إطار الجماليات.

(189) يُدعى هرمس (Hermès) أحياناً "إله الفصاحة". لكن، عندما كان القدماء يذهبون إلى المعبد كانوا يُقدّمون إليه "ألسنة" الأضاحي التي يذبحونها، وهم بذلك يُبرهنون أنّ الفصاحة التي تُنسب إليه إنما تُحدّ "بالوظيفة الأداتية للّغة فقط" (عملية التكلم). وعندما كان القدماء يبغون التحدث عن "الفصاحة بكونها الشكل السامي والتجميلي للتواصل"، فإنهم كانوا يتوجهون إلى كاليوب (Calliope) التي هي إحدى إلهات الوَحي التِّسْع.

§ 84. تاريخياً، ظهرت أول الإصابات بعقدة هرمس ابتداءً من القرن الثامن عشر. فالعقائدية العقلانية التي تعود جذورُها إلى "ديكارت" كانت قد امتدّت في العالم المتلوّن بآراء القرن الثامن عشر الفلسفية امتداداً كان كافياً لإطلاق اسم "العقل" على القرن بكامله. لكن، حيث يُعدّ العقلُ ذا قوة مطلقة، وحيث يمكن للعقل أنْ يقدر على كل شيء وأنْ يُبيِّن كل شيء، فإنّ أي فنٍّ يريد الاتجاه جهارة باتجاه الإقناع لا يجد في هذا الإطار أيَّ مكانٍ له. وإذا كان العقل مَعصوماً عن الخطأ، لا يعود هناك من مجالٍ لألاعيب الاقتناع. ليس لأنوار العقل من حاجةٍ إلى نيران البلاغة[190]. في نظرنا، إنّ التحوّل الذي أبرز التخلّي الكامل عن البلاغة في الترجمة ـ وبالنتيجة التخلّي عن شعرية الترجمة ـ قد تمّ بطريقةٍ مثالية في المقدمة التي كتبها "فيلهلم فون همبولت" للترجمة التي قام بها لإسخيلوس.

§ 85. ليس "همبولت" فقط ذلك المفكر الذي كرَّس للُّغة مباحث طويلة وفي بعض الأحيان صعبة، كما يريد الأكاديميون التافهون. صحيحٌ أنّ أعماله هذه تُعدّ في هذا المجال من العوامل التي أسهمت في اتّساع شهرته إسهاماً كبيراً، إلا أنه لم يحصر نفسه في اللسانيات أو الفيلولوجيا. الواقع أنه، إذا أردنا أن نفهم أعماله، علينا أنْ نعرف أنّ هذه الأعمال تقوم على تَصوُّرٍ خاص

---

(190) تَعمل الرومانسية الأولى على ردّ اعتبارٍ إبستيمولوجي للوِجْدان بوصفه سبيلاً للوصول إلى معرفة الأشياء، وهذا ما حظَّره كَنْت (Kant). لكنْ من الضروري أن يؤدّي ذلك إلى أنْ يصحب ردَّ الاعتبار هذا ردُّ الاعتبار في مجال الآداب -وبالنتيجة في مجال الترجمة- للتفكير بالجماليات بوصفها عنصراً أساسياً من عناصر النص الأدبي.

للإنسان، وهذا التصوُّر يمنح الترابط لمختلف مضامين هذه الأعمال ويقوم فيها مقام خيط العقد، إذا صحّ التعبير. فقد كان "همبولت" مقتنعاً أنّ الفكر البشري يحيا ويعمل عند الناس وفي تاريخهم وكأنه المثال والمعيار اللذان تُقاس على أساسهما أيُّ ذاتية وأيُّ ظاهرةٍ إنسانية. ولهذا السبب كان يعتبر أنّ الهدف الذي يجب على كل إنسانٍ أنْ يسعى إليه مَوجودٌ في نفسه، في تَكْوينه المتدرّج، في تطوّر البشرية وتحقيقها[191]. هناك مواقع عديدة يتّخذ فيها هذا المفهوم الأنثروبولوجي بُعداً كلاسيكياً ويتلاقى مع فكرة "غوته" (Goethe) بأنه يجب على الإنسان أنْ يُصبح ما هو عليه، أي أنْ يُحقِّق فعلياً فكرة الإنسانية في داخله[192]. إنّ روح الإنسانية ـ هذا الشكل الأفلاطوني الذي لا يستطيع أيُّ كائنٍ ما إنْ يتوافق معه تمام التوافق ـ يُمثِّل غاية الأنثروبولوجيا عند "همبولت"[193]. فهو يعدّ هذه الروح بمثابة قوة روحانية ترتبط

(191) هذا ما يُلخِّص في الجوهر ما كانت تعنيه الثقافة الألمانية الكلاسيكية الرومانسية من كلمة "Bildung" ["التواصل الثقافي"]. ولنلاحظ أنه من أجل فَهْم ما يقوله همبولت (Humboldt) عن الترجمة فهماً أفضل، لا بدّ من فَهْم أنَّ نظريته في اللغة تقوم على علم الأنثروبولوجيا عنده. هكذا، لا يُمكن أنْ يوجد Bildung اللغة ["التواصل الثقافي" اللغوي] الذي تتعهد به الترجمة كما يزعم برمان:

Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique* (Paris: Gallimard, 1984), p. 245,

طالما أنّ كل Bildung لا يرجع إلى فهمٍ "لُغويّ" للموضوع، بل إلى إدراكه إدراكاً "أنثروبولوجياً".

(192) "يُقال بحق أنّ التطور المتناسق لكل مَلَكات الإنسان هو ما يجب أنْ يُبتغى، وأنّ هنا يكمن الكَمال، نعم، لكنّ الإنسان لا يقدر على ذلك، ويتوجّب عليه أن يعدّ نفسه وأن يُطوِّر نفسه بوصفه قطعة من كائن، وذلك بأنْ يُحاول فقط أنْ يدرك جيداً ما يكون كلُّ الرجال مُجتمعين". Johann Wolfgang von Goethe, *Conversations avec Eckermann*, trad. par Jean Chuzeville ([s. l.]: [s. n.], 1825).

(193) Wilhelm von Humboldt, *Gesammelte Schriften*, Ausgabe der =

بها كلُّ المَظاهر البشرية في العالم. ويقع البحث عن تحقيق روح الإنسانية في أصل ابتداع "الفنون"[194]، كما أنه يمثل مُحرّك "التاريخ"[195]. ونشاط هذه القوة الروحانية عند الإنسان هو ما يكوّن ـ من جهته ـ "اللغة". ففي نظر "همبولت"، اللغة هي النشاط الخاصّ بالروح البشرية، وهي ترتبط في هذا المعنى بكل جوانب الوجود. إنها تُبنى وكأنها كلٌّ منظَّمٌ وحَيّ تُنبِّئ كلُّ كلمةٍ فيه بوجود جميع الكلمات الأخرى وتفترض وجودها. وعلى غِرار "هردر" (Herder) الذي يؤكّد في كتابه "فلسفة أخرى للتاريخ" أن لكل أمةٍ نمطاً للوجود خاصّ بها، يطرح "همبولت" فكرة وجود رابطٍ حميم بين اللسان ونمط كيان الأمة التي تتكلم بها. إنّ اللغة تُعبِّر عن روح الشعب (Volksgeist). ويذكّر اختلافُ اللغات الوطنية فيما بينها باختلاف أنماط رؤى العالم، وفي الوقت نفسه هو يعبّر عنها، وهذه الرُؤى يكيّفها الخيالُ والعاطفة[196]. ومع ذلك، لمّا كانت اللغة تنبع من نشاط الروح، فإنّ كل اللّغات تشترك في تنظيمها بشيءٍ مُتشابه[197]. والاختلاف الذي يوجد

PreuBischen Akademie der Wissenschaften, hrsg. v. Albert Leitzmann (Berlin: = Nachdruck, 1968), 16 vol., I, p. 388 et ss.

(194) إن الفنّ يُحوِّل الواقع بأن يجعله مِثالياً، أي أنه يُحوِّله بواسطة الخَيال إلى قوةٍ روحية "بشرية". انظر المصدر نفسه: II, p. 133 et ss.

(195) المصدر نفسه، IV، ص 56.

(196) هذا مع العلم أنّ هذه الفكرة لم تكن تخصّ ألمانيا وحدها، إذْ إنها كانت حيّة جداً كذلك في فرنسا في العصر نفسه. هكذا يقول جوزيف دو ميستر (Joseph de Maistre): "للأمم "روح" عامة ووحدة أخلاقية فعلية تجعل منها ما هي عليه. وهذه الوحدة تدلّ عليها اللغة على الأخص".

Joseph de Maistre, *Oeuvres* (Lyon: Vitte, 1884), tome I, p. 325.

(197) هذا ما يُفسّر واقعَ أنّ أيَّ شيءٍ يُمكن أن يُترجم وأنّ الترجمة تجري من المُشابه إلى =

فيما بينها يُفسَّر بالقوة الإبداعية في اللغة[198] التي تَطوّرت تطورّاً مختلفاً من شَعبٍ إلى آخر حسب الأزمنة. ذلك أنّ كلَّ لغةٍ من اللّغات تكوَّنت بالخيال والعاطفة الخاصّين بكل شعب، لدرجة أنه انطلاقاً من مبدأ واحد تُعبّر كلُّ لغةٍ بطريقةٍ مختلفة عن اللغات الأخرى، تقريباً على صورة الصخرة نفسها التي تُشكِّل في البحر شِعباً مُتنوعةً وَفقاً لقوة الرِّياح وحَركات المدّ والجَزْر.

§ 86. في مجال الترجمة، تولّد رؤيةُ هذا المفكّر الألماني للّغة ما يُمكن تسميته باسم "مُفارقة همبولت". إذا كانت كلُّ اللغات تُعبّر عن شيءٍ مُشترك في تنظيمها، مما يجعل ترجمتَها مُمكنة، فإنها بالرغم من ذلك تُعبِّر عن روح الشعب "الخاصة" التي لا تستطيع ـ في خُصوصيّتها بالذات ـ أنْ تصمد أمام النقل اللغوي. الواقع أنه إذا كان من المُمكن أن يُعبَّر عما يُكوّن خُصوصيّة روح أمةٍ بكاملها في لغةٍ أخرى، فإنّ ذلك يُبرهن أنه ليس فيها أيُّ شيءٍ من الخصوصية وأنّ فئاتها يُمكن تماماً أنْ تنصهر في الأمة التي تُترجمها[199]. ماذا يتوجّب إذاً على المترجم أنْ يفعل تجاه هذه المفارقة المُزعجة؟ إنّ الاهتمام الذي يُوليه "همبولت" للّغات عامة، وللنحو خصوصاً، يبيِّن إلى أيِّ مدى كان الجانبُ "الشكلي" يُهيمن عنده. ففي مبحثٍ حول البناء النحوي في اللغة

= ما يُشابهه، ومن المعروف إلى المعروف. شامبوليون وحجر روزيت هما مثال جيّد على ذلك.

(198) لا ترتبط هذه القوة بالفكر وحسب، بل كذلك بالخَيال والعاطفة.

(199) لا نهدف هنا إلى أن ننْجرّ إلى مُبالغاتِ فرضية سابير-وورف (Sapir-Worf) التي ترى أنّ اللغة هي تعبير عن الواقع الاجتماعي الخاص بثقافةٍ محددة، لدرجة أنّ وجود العالم الفعلي ليس من شيء سوى أنه رؤية له تمنحنا إياها لغتنا الأم.

الصينية، يؤكّد "همبولت" ما يلي: "النحو حاضرٌ حُضوراً لا يُرى في طريقة تفكير المتكلم أكثر من أيّ جانبٍ آخر من جوانب اللغة. فكلُّ امرئٍ يجلب أفكاره النحوية ويضعها في اللغة الأجنبية، في حال كانت هذه الأفكار أشدّ اكتمالاً وتماماً. ذلك أننا ـ في أيّ لغة ـ نستطيع بالطبع أنْ نُعيّن لكل كلمةٍ في الجملة شكلاً نحوياً، في حال أخذنا بعين الاعتبار كلَّ أوقات الاستعمال"[200]. إذا كانت الحال هكذا بالفعل، فإنّ أيّ مترجم ينقل في مقاربته للنص الذي يُترجمه فئاته الخاصة به. بذلك، من المُمكن أنْ يكون فهمُه للنص الأصلي محصوراً في حُدود ما يُحتمل من ملاءمةٍ بين "أفكاره النحوية" وبين "الأفكار النحوية" الموجودة في النصّ الأصلي. نحن لا نريد هنا مناقشة النتائج الهامّة لهذا الموقف، ونكتفي بالإشارة إلى أنه لا يشمل المعنى إلا في شكلٍ "تركيبي" في الجوهر، أي في شكلٍ يَكون فيه معنى النص مرتبطاً من جهةٍ بتركيبته النحوية، ومن جهةٍ أخرى بملاءمة ـ أو عدم ملاءمة ـ هذه التركيبة مع تركيبة المترجم. إنّ هذه الطريقة في رؤية الأمور لا تعتدّ بتاتاً، في ما يتعلق بالمعنى، بالزخارف الأسلوبية، التي تربط المعنى بـ"النحو"، أو "المفردات"، أو "السياق"[201]. وإذا نظرنا إلى هذا الأمر عن كثب لرأينا أننا نفقد أثرَ البلاغة الجمالي وسيطرته على معنى النص، طالما أنه لا يوجد في أيّ عنصرٍ من هذه العناصر

(200) Wilhelm von Humboldt: "Über den grammatischen Bau der Chinesischen Sprache," in: *Gesammelte Schriften*, Ausgabe der Preuöischen Akademie der Wissenschaften, hrsg. v. Albert Leitzmann (Berlin: Nachdruck, 1968), V, p. 311.

(201) ينتمي هذا النوع من الانسلاب عموماً إلى انسلاب نظريات الأدبية.

الثلاثة التي ذكرناها، لأنه بالضبط هو الذي يُبرزها. فإذا لم نتمسّك سوى بالجانب الشكلي للمعنى، عندها نتعرّض للمُفارقة التي تكلمنا عنها سابقاً، مما يؤدّي إلى أنّ الوسيلة الوحيدة للتحرّر منها هي القبول بأنّ معنى النص لا يُستوفى في تركيبته النحوية، أو المفرداتية، أو السياقية[202].

§ 87. 1816 هو العام الذي نشر فيه "همبولت" ترجمته لـ **أغاممنون** لإسخيلوس. فهو يقدّم فيها بعض الأفكار حول المأساة القديمة، وبعض الملاحظات الأخرى حول الترجمة بوصفها علماً. ولكي نفهم معنى هذه الملاحظات فهماً عميقاً يجب علينا أنْ نضعها في مشروع "همبولت" الواسع المتعلّق باللّغة، هذه اللغة التي بطبيعتها تعبّر من خلال النص عن رؤيةٍ خاصة للعالم. تنقل الترجمة ما لا تملكه اللغات، وما لا تملكه روحُ الأمة التي تستقبلها، وهذا ما يمنح الترجمةَ الفرصة من أجل أنْ تتطور تطوراً يُشبه على صعيد الشعوب ما تُكوِّنه الـ Bildung [التواصل الثقافي] على صعيد الأفراد. لذلك، إذا كانت اللغة والأسلوب يتطابقان أحياناً، وخُصوصاً في الأعمال الكلاسيكية الكبرى، فإنّ النص الذي لا يعتمد إلا على شِعريته هو لا يُمكن أن يُترجم، لأنّ ما يكوّن سِمته الأساسية (أي أسلوبه بالضبط) يُمكن أنْ يكون خاصّاً جداً ولا

(202) عندما يقترح ميشونيك أنْ لا نفكر بترجمة النص كما لو كانت ترجمةَ لغةٍ إلى لغة أخرى بل ترجمة خطابٍ في اتجاه خطابٍ آخر، ترجمة شعريةٍ إلى شعرية أخرى:

Henri Meschonnic, *Un coup de Bible dans la philosophie* (Paris: Bayard, 2004), p. 124,

إنما يذهب تماماً في اتجاه الترجمة التي يجب، خلال عملها، أن تأخذ بالحسبان أثر البلاغة الجمالي على المعنى وعلى تحقيقه في اللغة. هناك فارقٌ بين اللغة وفنّ الخطاب.

يرتبط بمفاهيم لُغوية، بل "بآثارِ اللغة"، بحيث يتعذّر المرورُ (والتواصل) من لغةٍ إلى أخرى. إذا وضعنا جانباً الأشياء المادية، لا تملك أيُّ كلمةٍ في لغةٍ ما مقابلاً تاماً لها في لغةٍ أخرى، فكلّ لغة منهما تُعبّر عن المفهوم الذي تُمثّله الكلمةُ تعبيراً مختلفاً قليلاً وَفق هذا التحديد أو ذاك، ووَفق هذه الخاصية أو تلك. يتعلق هذا الاختلاف بروح كل أمةٍ من الأمم. فإذا قارنّا أفضلَ ترجماتِ نصٍّ من النصوص والتي هي أشدّها أمانة، لوجدنا التنوّع حيث كنا نتوقع العثور على التَّماثُل. وهذا ما يُعلِّله واقعُ أنّ "الترجمات الأشدّ أمانة هي حتماً الأشدّ انحرافاً"[203]. الواقع أنه، بما أنّ الكلمات تدلّ على مفاهيم مجردة، هناك صعوبة جوهرية في الحصول على مقابلٍ موازٍ. بنتيجة ذلك، لا يُمكن لمُحاولة الحرفية أنْ تقدِّم سوى ترجماتٍ يُهيمن فيها الشعور بالغرابة (Fremdheit)، أي ترجمات لا تُترجِم النص (الذي هو رُؤيةٌ للعالم)، بل تُترجم ما ليس جَوْهرياً فيه (الفريد، الغريب، العجيب). وبذلك، لا يبقى إلا أنْ نترجم الروحَ التي تعبِّر عن ذاتها من خلال النص. لكنْ، بما أنّ الحرف ليس جوهرياً في التعبير عن الروح، لأنه لا يوجد ترادفٌ تامّ بين اللغات، فإنه من الطبيعي أنْ نُصادف تنوّعاً كبيراً في الأشكال داخل أفضل ما يوجد من ترجماتٍ لنصٍّ كبير واحد. وما تشترك فيه هذه الترجمات الكبيرة هو ـ مع ذلك ـ أنها تحتفظ بالفارق الجَوْهري بين اللّغات، وهو

---

(203) Wilhelm von Humboldt: "Einleitung zur Agamemnon Übersetzung," (1816) in: *Das problem des Übersetzens*, hrsg. v. H. J. (Stuttgart: Störig, 1963), pp. 71-96,

في ما يتعلّق بهذه الفقرة بالذات انظر الصفحات: 87-92.

فارقُ الروح، الذي تُدركه اللغة الهدف على أنه خاص، على أنه غريب (Fremd). ولنقل الأمورَ بطريقةٍ أوضح، إنّ ترجمةً ألمانية جيّدة لكتاب إسخيلوس، وهو "أغاممنون"، لن تكون تلك الترجمة التي ستُجبِر القارئ على اللجوء إلى المعاجم من أجل متابعة النص، أو حتى تلك التي تُضلِّله لكونها احتفظت بأسلوب الأصل أو شكله، بل هي الترجمة التي تُتيح للروح اليونانية أنْ تُخصّب الروحَ الألمانية، بزيادة الأهميّة و"القدرة التعبيرية" لهذه اللغة.

§ 88. إذا حلّلنا الأفكارَ الرئيسة الموجودة في مقدمة "همبولت"، وهي قصيرة بعض الشيء على أيّ حال، لاستنتجنا أنّ مسألة الأسلوب لا يَعود لها مكانُها في عملية الترجمة. وتصبح البلاغة عنصراً دلالياً غيرَ تواصليّ. الواقع أنّ "همبولت" يُشير إلى أنّ دلالة الكلمات التي لا ترتبط ارتباطاً مباشراً بالمعاني، أو حتى تلك التي لا تدلّ على شيءٍ ماديّ فقط، لا يُمكن أنْ تجد لها مقابلاً دقيقاً في لغةٍ أخرى. لذلك، لا يُمكن ترجمةُ قصيدةٍ شعرية إذا توقفنا عند طبيعتها الخاصة بها. ولفَهْم الماهيّة العالمية التي تُعبِّر عنها، لا بدّ من كَسْر القيود التي تضغط على شكلها. فكل مفهوم يتعلق بفكرة اللغة التي تُعبّر عن "روح الشعب"، وبالمفهوم الأنثروبولوجي الذي تستند إليها. ففي نظر "همبولت"، اللغة تعبّر عن الروح. ذاك هو هدف الترجمة. لكنّ المفهوم التجميلي أو الشعري للُّغة يعتبر بالأحرى أنّ "ما يعبّر عن روح لغةٍ معينة ليس اللغة بقدر ما هو استعمالها على يدِ فنانٍ مُحدَّد"، وهذا الاستعمال هو ما يحمل المعنى الذي يتوجَّب على الترجمة أنْ تنقله. وعندما يُضطر المترجم أن يقوم بعمليات "اختيار" في ترجمته، فإنه

يتماثل نوعاً ما مع عمل المؤلف الذي اضطُرّ هو نفسه إلى القيام بعمليات "اختيار". عند المؤلف، البلاغة والأسلوب هما اللذان يعينانه في القيام باختياراته هذه. صحيحٌ أنّ هرمس هو الذي ينقل الرسالة، لكنّ "أبولو" هو الذي يعدِّل تناغماتها. وعلى الرغم من أنّ الرسول يرغب في الحصول على الاعتراف بالجميل، لكنه يتوجّب عليه أنْ يتخلّى عن الأولويّة لمصلحة الفنّان. وإذا رفض القيام بذلك تُصبح رسالتُه غامضة، وعَصيّة على الفهم، وبَكماء، وفي نهاية الأمر "غريبة": بكلمة واحدة، تُصبح الرسالة "مُغلقة"، وهذه هي الدرجة الأخيرة من عقدة هرمس.

§ 89. عندما يختار مؤلفُ هذه العبارة أو تلك، يتبع هذا الاختيارُ على الأرجح خفايا دوافع بلاغية، وشعرية، في حُدود الحرية التي يتمتّع بها أمام النص الذي يُبدعه[204]. إلا أنه في نظر المترجم الذي يكون مُقيَّداً نوعاً ما بمعنى النص، ليس للترادف ـ أولياً ـ من دلالةٍ بلاغية. مادّيّاً، يستطيع المؤلف أنْ يختار كلمةً ما لدوافع جمالية ـ وهي دوافع تُسهم في المعنى العام لعمله ـ ، في حين أنّ المترجم سيختار معادلاً لأسبابٍ قد تكون مرتبطة بدوافع جمالية وقد لا تكون (وخشية مخالفة القواعد اللغوية مثالٌ على ذلك)، أو لأسبابٍ تَكون لها دوافعُ جمالية تناقض دوافعَ المؤلف الجمالية، وذلك وَفق قراءته الخاصة للنص. يبيّن "همبولت" في تصديره أنّ قَصْد الترجمة يكون دائماً تواصلياً، لدرجة أنّ اختيار الترادف يضمحلّ بين

(204) بذلك، من المُمكن لأسلوب نصٍّ مُعيَّن أن يكون التعبير عن حرية المؤلف تجاه النص الذي يُبدعه.

الترجمة التي تعمل على إيصال غرابة الأصل (Fremdheit) وتلك التي تعمل على إيصال ما يتضمّنه النص من غريب (Fremd). لكن، إحدى مسائل الترجمة تعتمد بالضبط على واقع أنّ قَصْد النص الأصلي يُمكن أن يكون بلاغياً. فالواقع أنّ ترجمةً من الترجمات يمكن أنْ تقوم لا على "نية التواصل"، بل على "مشروع شعري"، كما تُبيِّنه على أيّ حال مسألةُ الترادف[205]. نحنُ لا نريد الادّعاء بأنّ المقدمة التي وضعها "همبولت" كان لها تأثيراً عالمياً، إلا أنها تدلّ على انقطاع عن المفاهيم السابقة، أكان ذلك انقطاعاً عن "الخائنات الجميلات" التي يذهب فيها العنصر الجمالي بعيداً إلى حدّ أنه يحلّ محلّ المعنى الأصلي، أم كان حتى انقطاعاً عن مفهوم الرومانسية الألمانية الأولى التي تَعتقد، كما رأينا سابقاً، أنّ ذاتية المؤلف ترتبط ارتباطاً جوهرياً بمعنى النصّ. فِعلياً، يمثّل "همبولت"، من هذا المنظور، مرحلةً في فهم الترجمة، مرحلة تشهد على التخلّي عن البلاغة في سبيل أنْ لا يُعتمد في النص إلا قصده التواصلي الموضوعي الذي يفتح الباب أمام التأويلات المُغلقة. مع "همبولت"، هرمس هو أقرب ما يكون من الانتصار على "أبولون". فالرسالة لم تعُد إلهية، وتأويلها تخلّص من كل الالتباسات العِرافية التي تُكوّن

(205) من حيث الشكل، يتوافق القصد البلاغي في النص مع المسألة المنطقية للقَصْد القَضَويّ في المقالات [الخطابات]، أي كل مسألةِ "ما يقوله" النصّ و"ما يريد أن يقوله". إذا كان كل الانتباه مركزاً على التواصل، لا ننظر إلا إلى ما يقوله المَقال، وعندها يفرض هرمس نفسه على أبولون. إنّ مقاربة النص مقاربةً جمالية - وبالنتيجة مقاربة شعرية - تضع في قلب المسألة قضيةَ "ما يريد النص أن يقوله"، وهي تريد بذلك أن تضمن لـ أبولون المكان الذي يُنكره هرمس عليه.

أساسَ الأحكام التنبؤية وإلهامات النص الشعري. فالترجمة تركّز على الرسالة، إنها تُمحِّصها لُغوياً، وهي باتت تنقلها ببرودة، وإذا حصل واصطدمت بصعوبات أسلوبية لا يمكن التغلب عليها، فإنها لا تستعين بـ"أبولون"، إله الفنون، بل بهرمس، إله اللغة، الذي تطلب منه لغةً مِثالية ـ كما فعل "بنيامين". وبدلاً من أنْ نرى أنّ النص الأدبي، أو اللغة الشعرية، يجعلان منا غُرباء في لغتنا الخاصة بنا، يُردّ معنى النص بكامله إلى هرمس الذي يريد، وهو حامي المُسافرين، أنْ يُقنِعنا بأنّ الغريب هو الآخر، وأنه لا وُجود للبَرْبرية في أعماق قلبنا ـ بالمعنى الأصلي لكلمة barbarie.

§ 90. نحن نشعر جميعاً تجاه النص الشعري بالارتباك، إذا لم يكن بالذُّهول. وما يُسبِّب غالباً الانفعالَ الشعري ليس الكلمات ـ التي يُمكن أن تكون أحياناً عادية ـ بل بالأحرى "استعمال" هذه الكلمات في لُغة الشاعر. وتُفسِّر أهميةُ هذا الاستعمال في اللغة الشعرية ـ جزئياً على الأقل ـ الدورَ الذي تعطيه الشعرية الكلاسيكية للقواعد، كما تفسِّر اختفاءَ هذه القواعد من الشعر الحديث الذي تقوم فيه الذاتية مقامَ القاعدة المُتَّبعة(206). فعندما نكون أمام قصيدةٍ شعرية نجد أنفسنا في موقفِ القارئ الذي يقرأ نصاً في لغةٍ أجنبية والذي تُدهشه الكلماتُ والأشكالُ النحوية في الوقت نفسه. والنص الشعري يجعل منا غُرباء في

(206) ما دام التقليد الشعري يتبع قواعد محددة فإن التواصل يكون ممكناً، وذلك نظراً لوجود عناصر موضوعية يُبنى عليها الفَهْم: أبولون إله الفنون، ولكنه كذلك إله النظرية، والتأمُّلِ المُقنَّن. وإذا لم يعُد استخدامُ الشعر يتبع سوى قاعدةٍ ذاتية - أي سريرة الفنان الداخلية المُطلقة -، يتوقف التواصل، وبدلاً من القصيدة لا يعود هناك سوى قولٌ مُغلق: عندها، يفرض هرمس رسالته.

لغتنا الخاصة بنا، وتُشكِّل هذه الغُربة الموجودة في داخل أشدِّ ما نملك من حَميميّة ـ أي اللغة ـ قسطاً كبيراً من المتعة الجمالية التي نشعر بها فيه[207]. لذلك، في ما يتعلق بالشعر، اللغة تعبيرٌ عن غُربةٍ ما. فاستعمال اللغة عند الشاعر يفيض بالغرائب، والجماليات، والأشكال البلاغية التي تجعلنا نشعر بأنفسنا وكأننا غُرباء عن الشكل الشعري. وهذا الشعور بالغريب، والبعيد، والحسّاس، هو الذي يبثّ المعنى الشعري النابع من النص ومن الانفعال عند قراءته. والآن، إذا طُلِب منكم تفسيرُ الشعر الذي شعرتم به وتمتعتم، ماذا تكون النتيجة؟ إما أنكم تَكْتفون بقراءته بصوتٍ عال (مثلما يكون تفسير النصوص المقدسة بالقيام بـ ex-plicare، أي بَسْط ثناياها، أي بالنتيجة بقراءتها بصوتٍ عالٍ)، وإما أنكم تقدِّمون معناه باستعمال كلماتٍ أخرى، مع تفسير العلاقة التي تربط فيما بينها والطريقة التي يَمنح بها تمفصلُ مُجمل الكلمات لوناً خاصاً للرسالة. إنّ تفسيركم هذا يمكن أن يكون هو نفسه "ترجمة"، بالمعنى القوي للكلمة، لأنّ الترجمة ليست نقلَ "معنى" ما، بل كذلك نقل "استعمالٍ" ما، من لغةٍ إلى أخرى. في هذا الصَّدَد، تكون الترجمة أولاً "عملية قراءة"، عملية هي المكان الأصلي لفورية معنى النص والاستعمال اللغوي. وبالنتيجة، فإنَّ تعلم الترجمة يمرّ بتعلّم القراءة التي هي حَجَر الزاوية في امتلاك اللغة الخاصة بالمرء. المترجم الجيّد قارئٌ جيد، لأنّ كل مترجمٍ جيّد يعرف أنّ رفَّ كُتبٍ

(207) في هذا المعنى، يكره كثيرٌ من الناس الشعر كما يكرهون أنْ يجدوا أنفسهم، من دون دليلٍ ولا سند، في بلدٍ بعيد ذي عادات وتقاليد بعيدة أشدّ البُعد عن عاداتهم وتقاليدهم.

في مكتبةٍ هو للفكر مثلما يكون شُعاع الشمس للعين[208]. ويُبين النصُّ الشعري أنّ الشعر لا يوجد في الحَرف أو في الروح، بل في الاستعمال اللغوي الذي يَجمع بين الحرف والروح، هذا الاستعمال الخاص الذي يُحيّرنا غالباً ويجعلنا نشعر بما يُشبه الغُربة أمام النص الشعري، كما لو كنا نُهاجر في قلب لغتنا الخاصة. إنّ إرادة حَصْر الترجمة في مسائل الحرف والروح، إنّ هذا التشبث المدرسي بالتفكير بهذه المصطلحات دون غيرها، إنما هو تعبيرٌ آخر عن عقدة هرمس وعن هذا التصميم على فرض الرسالة، حرفاً وروحاً، على حساب استعمالها استعمالاً شعرياً على يد "أبولون". هرمس يوصل و"أبولون" يُقدِّم كلامَ الآلهة الذي لا يرتبط تأويلُه لا بالروح ولا بالحرف، بل بتحقيقهما الاثنين معاً بواسطة اللغة الشعرية[209].

§ **91**. يرى "همبولت" في تصديره لـ"أغاممنون"، في نهاية الأمر،

---

(208) لا يهيِّء للترجمة شيءٌ بقدر ما تهيِّئه القراءةُ في اللغة الأم، لأنّها تُتيح أنْ يُرى بوضوح كيف أنَّ معنى الكلمات والتراكيب النحوية يرتبط باستعمالها في النص الأدبي، هذا الاستعمال الذي "يُكوّن" - في نهاية الأمر - العنصرَ المعنوي الذي يُترجَم (وهذا ما يقود إلى تجاوز الثنائية الحرف/ الروح). ولا يظهر بوضوح تام كلُّ تعدّد المعاني في النص في أيّ مكانٍ في الدنيا سوى في لغتنا الأم. ففَهمُ تعدّد معاني النص في لغتنا الأم - أي تقديم تفسيرٍ كامل لها - هو التمرين الأول في الترجمة. فإذا كنا لا نستطيع القيامَ بهذا التمرين في لغتنا، كيف يُمكننا أنْ نزعم القيامَ به في لغةٍ أخرى؟ إنّ تعدّد المعاني في النص يشهد كيف أنّ هرمس لا يستطيع التخلّي عن أبولون، كما يشهد إلى أيّ مدى لا تكون الرسالة بتاتاً بسيطةً كما تبدو في الظاهر.

(209) يُعبِّر ميشونيك عن فكرةٍ مُماثلة عندما يقول إنّ اللغة العبرية ليست هي التي أنتجت التوراة، بل التوراة هي التي أنتجت اللغة العبرية. انظر:

Henri Meschonnic, *Un coup de Bible dans la philosophie* (Paris: Bayard, 2004), p. 148.

أنّ الاختلافات بين اللغات تحمل قيمةً إيجابية في ما يتعلق بالترجمة، وأنها يجب أنْ تبقى في النص المُترجم كي يشعر القارئ بـ"غرابة" النص المُترجم. وهو يعمل بذلك على إلغاء كل ما كان مُفكِّرو الرومانسية الألمانية الأولى يمنحونه من ذاتيّة لفن الترجمة، وذلك "لمصلحة اللسانيات". وهو يُدرج الترجمة في عِداد عُلوم اللغة فينفي بذلك وجودَها ـ ربما رغماً عنه ـ من مَعابد الجَمال الأبولونية(210).

§ **92.** ومع ذلك، وكما وُضعت إمكانيةُ ترجمة الغريب مَوْضع الشكّ، كذلك يُمكن التساؤل عما إذا كانت ترجمةُ بلاغةِ نصٍّ ما ـ أي المنظور الجمالي الذي يُخرج عناصر اللغة إلى الوجود ـ هي أمرٌ يُمكن تحقيقه. نحن نعرف تجاه ذلك جواب "بينيديتو كروس" (Benedetto Croce). ففي نظره، لا يُمكن للمزايا التعبيرية للُغةٍ ما أنْ تبقى مَوجودة بعد المرور من لغةٍ إلى لغة أخرى. هنا، يلقى مثالُ "همبولت" المتعلق بالـ Bildung linguistique [التواصل الثقافي اللغوي] العَنَت الكثير. إذ يُقدِّم "كروس" صورة سائلٍ يُمرَّر من كأسٍ إلى كأسٍ آخر: من المُمكن حصول أنْ يبقى المحتوى هو نفسه (إذاً قبلنا أنه لم تُفقد أيُّ نقطة منه، كما يحصل في الغالب !). لكنّ شكل الكأس، من جهته، مختلف دون أدنى شك. ولا

(210) لا يُمكن وضع بُروز هذا الرأي في التاريخ مَوْضع الشك. ونجده بالكلمات نفسها تقريباً عند روزنزفايغ انظر: Franz Rosenzweig, "Die Schrift und Luther," in: Martin Buber and Franz Rosenzweig, *Die Schrift und ihre Verdeutschung* (Berlin: Schocken, 1926),

أو كذلك عند بلانشو الذي يعبِّر كتابُه *Dernier homme* عن كلّ هذا الشعور بالغرابة. ويُكوّن هذا الرأيُ أخيراً كلَّ أساسيّات أعمال أنطوان برمان.

يُمكن لأيّ شخصٍ أن ينكر أنَّ شكل الكأس الأصليّ كان ـ رغم كل شيء ـ يُسهم في معنى المُحتوى تماماً مثل محتواه. من هنا تأتي في نظر "كروس" استحالةُ الترجمات، إذ إنه لا يعتقد أنه من المُمكن إعادة إنتاج شكل الحاوي، هذا الشكل الذي يضيع حتماً ومن دون رجعة عند المرور اللساني من لغةٍ إلى أخرى. وتستند حجة "كروس" في نفيه لإمكانية النقل إلى واقع أنّ النص الأدبي ينتمي إلى عالم الجماليات ـ وليس عالم اللسانيّات ـ وأنه لا يوجد "في الواقع الجمالي سوى الكلمات الخاصة، ولا يُمكن للحدس الخاص أنْ يُعبَّر عنه إلا بطريقة واحدة، بالضبط لأنه حدس وليس مفهوماً"[211]. إلا أنّ الوقائع تُثبت أنّ الترجمة عملية ممكنة، وأنها في بعض الحالات مفيدة. وتعود أسبابُ هذا الشك عند "كروس" إلى أنه يرى أنّ معنى اللغة يوجد "في" اللغة كما يوجد المحتوى في الحاوي. المحتوى يبقى "جوهرياً" هو نفسه، أما شكله فإنّ الحاوي يُغيِّره. ومع ذلك، مما لا شك فيه أنّ علاقة "محتوى" اللغة باللغة علاقة مختلفة تماماً، وأنّ اللغة، في أشكالها البلاغية، والأسلوبية، والنحوية، تكون هي نفسها جزءاً من "محتوى اللغة"، وذلك لكون معنى اللغة لا يُبرز مجرّد الحدس أو الجوهر، "بل هو يعبِّر كذلك عن اللغة نفسها". من هنا تأتي ـ في عمل المترجم ـ ضرورة أنْ يُعتدّ بالقَصْد الجمالي للنص الأدبي الذي تمثله على الفور البلاغةُ والأسلوب[212]. من

(211) Benedetto Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistic generale* (Bari: Laterza, 1928), p. 81.

(212) من الملاحظ هنا أنّ الحدس - على عكس مفهوم "الهدف" عند برمان الذي تكلّمنا عنه سابقاً (انظر § 34 من هذا الكتاب) - يمتاز، من جهته، بأنه مُؤسَّس تأسيساً كاملاً على الشكل البلاغي والأسلوبي للنصّ المطلوب ترجمته. وتقدّم الصورُ البيانية المختلفة أبلغ مثال لهذا الشكل.

المؤكد أنه إذا قمنا بمعارضة المحتوى وشكل اللغة، كما يفعل "كروس"، وأسندنا إلى المحتوى كلَّ الدلالة، بحيث يصل في النتيجة إلى تمثيل شكل اللغة كله، فإنّ الترجمة تصبح عملاً مستحيلاً من المنظور الحَرْفي (لأنّ إعادة إنتاج الحرف لا يضمن في شيء مرورَ المعنى)، كما من المنظور الجمالي، لكون الإشارة وتنظيمها يختفيان لمصلحة إشاراتٍ أخرى وتنظيمٍ آخر[213].

§ 93. يشبه النصُّ الأدبي المَطلوب ترجمته التَّوْليفة الموسيقية. صحيحٌ أنه يوجد في التَّوْليفة الموسيقية نوطات، ولكن هناك أيضاً علاماتٌ تدلّ على "الإيقاع الزمني" وعبارات تُعلِم العازف بطريقةِ عَزْف النوطات. لا تنتمي علاماتُ الإيقاع والعبارات هذه، بحدّ ذاتها، إلى الموسيقا، وهي ليست الرسالةَ نفسها لأنه لا يُمكن عَزْفها. ومع ذلك، إنها هي التي تضع اللغة الموسيقية في تشكّلها وترفعها من مستوى الضجة إلى مستوى الموسيقا. والعازف هو الذي يعرف كيف يقرأ النوطات، وعلامات الإيقاع الموسيقي، والعبارات، من أجل "إعادة إنتاج" المقطوعة الموسيقية انطلاقاً من قراءته للنوطات. فالعازف ليس آلة النوطات، بل هو ما تُصبح الموسيقى بواسطته مُمكنة. ويرمي كلُّ التدريب الموسيقي للعازف إلى هدفٍ واحد هو: عَزْف "النوطات الموسيقية التي هي الآلة

(213) يذهب كروس بعيداً في هذا الاتجاه. فهو يحدّ الترجمة بكونها عملاً براغماتياً مُحيِّراً يتوجَّب فيه أنْ تُعادل الكلمةُ/ المفهوم في لغة الانطلاق كلمةً/ مفهوماً أخرى في لغة الوصول، لكونه ينكر أيّ إمكانية لترجمة الشعر أو حتى لترجمة المضمون الجمالي في النثر. انظر: Benedetto Croce, *La poesia: Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura* (Bari: Laterza, 1936), pp. 100-106.

الحقيقية في الموسيقى"[214]. العازف السيّء، من جهته، تلعب به النوطات الموسيقية، إنه لا يلعب الموسيقى، بل الموسيقى هي التي تلعب به لأنّ ما يسود عنده هو العنصر الموضوعي، أي النوطات[215]. العازف الجيّد هو من لا يحدّ نفسه بالرسالة، بل ذلك الذي يذهب إلى أبعد من ذلك باستعمال كلّ الاحتمالات التي تمنحه إياها "علاماتُ الإيقاع الزمني" وإشارات التعبير من أجل أنْ يمنح الصوتَ كل قيمته الجمالية. في الموسيقا، هناك أمرٌ لا فِصام فيه بين "قواعد" الكتابة الموسيقية و"النتيجة" التي هي العمل المَعْزوف. إنّ البلاغة والأسلوب يعبّران في ما يتعلق بالعمل الأدبي عن الشيء نفسه الذي تشير إليه علامات "الإيقاع الزمني" والعبارات في النوطات الموسيقية. البلاغة والأسلوب هما علامات المعنى التي تمنح التماسك إلى الكلمات وإلى التراكيب النحوية. فالمترجم الذي يقف أمام النص المطلوب ترجمته يشبه العازف أمام النوطة الموسيقية، وهو يجب أنْ يعتدّ بالمعنى البَلاغيّ والأسلوبيّ في النص الذي يبغي ترجمته. في الترجمة التي تعتمد الحَرْف بقوةٍ كما في الترجمة التي تحسم أمرها باعتماد الروح، يبدو أنّ ما يُهيمن هو الرأي بأن الترجمة يجب أن تكون "محاكاة" للأصل، وهذا مفهومٌ يتغيّر وفق اعتماد الحرف أو الروح هدفاً لهذه "المحاكاة". مع

(214) يعبِّر هكتور برليوز عن هذه الفكرة تعبيراً واضحاً تماماً عندما يقول في مؤلَّفه *Soirées de l'orchestre* (vingt-cinquième soirée) إنّ قائد مجموعةٍ من الموسيقيين يعزف "بالأوركسترا".

(215) هذا يحدث لأنّ انتباهه يكون في معظم الأحيان منجذباً إلى مسائل تتعلق بالتقنية الموسيقية، لكونه يُتقن الآلة الموسيقية إتقاناً سيّئاً.

ذلك، يجب أنْ لا يكون الهدف "نَسْخ" الأصل، ولا حتى إعادة إنتاجه، بل بالأحرى محاولة "إعادة الإنتاج" مع اعتبار أنّ "كلّ نصٍّ أدبي هو في الوقت نفسه قاعدةُ تكوينه ونتيجةٌ لها"، كما هي الحال في الموسيقا. إنه قاعدته بسبب اللغة التي تُؤطّره، وهو نتيجته بمقتضى استعمال اللغة الذي يقوم به. لهذا السبب، يُمكن القول إنّ اللغة تعبر عن اللغة نفسها. هكذا، وكما أنّ عزف سوناتة لا يهدف إلى إعادة إنتاج النوطات فقط، كذلك لا تهدف ترجمة نصٍ ما إلى مُرور [تمرير] معنى موضوعي فقط، بل هي تهدفُ خصوصاً إلى إتاحة أنْ تصبح التجربة الذاتية في نصّ الانطلاق (الذي تنظّمه البلاغة والأسلوب) مفهومة في نصّ الوصول. ولا يكون هذا مُمكناً إلا إذا عمل هرمس و"أبولون" بالاتفاق معاً، لكننا نعطي هنا لهرمس وخاصّيّاته أكثر مما ينبغي.

§ 94. إذا لمْ ننظر إلى الترجمة إلا من خلال رعاية هرمس لها، نجد أنفسنا أمام نصٍّ كل ما يهمّ فيه هو الرسالة ونقلها فقط. يجب على هرمس أن لا يختار سوى المزايا التي تُعينه في تسليم الرسالة. هكذا، إذا وضع هرمس "البيتاسوس"، تلك القبعة ذات الأطراف العريضة والتي كانت تملك القدرة على أنْ تخفي الشخص الذي يضعها، فإنّ ترجمته تأتي لتعبّر عن "اختفاء المترجم" الذي يَمّحي تماماً أمام المؤلف و"حَرْف" الرسالة. وإذا تَمسّك جيداً بـ"عصاه السحرية"، تلك العصا التي كان بمقدورها أنْ تحلّ كلَّ النزاعات والتي من خصائصها أنْ تُحوِّل كل ما تمسّه إلى ذهب، فإنّ الترجمة تصبح مُحوِّلةً للأصل، واستعارة له، ورمزاً عنه، بل حتى ومجازاً له، أي: النص الذي يختفي أمام الرسول الذي ينقل منه "الروح".

وعندما ينتعل هرمس، أخيراً، "نَعْليْه المُجنَّحين" اللذين يُذكِّران بأنه رسول الآلهة السريع واللذين يَحْملانه "على العنصر السائل أو على الأرض الشاسعة بسرعةِ نَسيم الرياح"[216]، تُصبح الترجمة ذلك العمل البراغماتي الجافّ الذي كل ما يهمّ فيه هو عملُ توصيل الرسالة السريع. ترجمة الغريب، أخلاقيات الترجمة، "الخائنات الجميلات"، الممارسة الإدارية للترجمة، تلك هي الوجوه التي يختبئ وراءها هرمس، هو الذي يتنقل سريعاً وخِفية. فهو لا يمكنه أن ينقل رسالته إلا بأن يقتصر على اللغويات، لأنه يفتقر إلى مزيةٍ من الممكن أنْ ينخرط بها في الجماليات، وهي "القيثارة"... لكنه قدّمها هديةً إلى "أبولون" في سعيه إلى الحصول على الاعتراف به من أجل أنْ يصبح، بالتمام، إلهاً من آلهة الأولمب.

§ 95. تقضي الوسيلة التي يستطيع هرمس بها أنْ يصل إلى "أبولون" (Apollon) بأنْ يُدرج عملَه الرسولي في الجماليات. بذلك، لا يحتاج لا إلى خوذة، ولا إلى عصاً سحرية، ولا إلى نَعْلين مُجنَّحَيْن، بل هو يحتاج بالفعل إلى قيثارة. ما يلزمه هو أن يُدخِل رسالته في قلب مشروعٍ شِعري يأخذ بعين الاعتبار البلاغةَ والأسلوب. وهو يستطيعُ الوصولَ إلى ذلك بأنْ يعترف بأنّ معنى النص لا ينحصر فيما هو لُغوي وحسب، بل كذلك في ما هو جمالي، كما يشهد على ذلك "استعمال اللغة" الذي يحصل في النص الأدبي. بالمعنى الحصري للكلمة، الترجمة عِلمٌ تأويلي. لكن، على حدّ ما يوحي أيُّ تأويلٍ كان

(216) Homère, *Odyssée*, V, 54.

"بتذوّق" الشيء المطلوب تأويله، فإنه ليس من المُبالَغ فيه "وضعُ التأويل في عِداد الجماليات". ومع ذلك، إذا لـمْ نرَ في الرسالة إلا جانبها الأبستيمولوجي، أي طريقة تأويل الرسالة لحدّ ذاتها وليس في علاقتها بالمُؤوِّل، فإنَّ كل ما يُمكن تقديمه هو منهجية معينة[217]. فعندما نَطرح سؤالَ التأويل مع الاعتداد بالمُؤوِّل قبل كل شيء، أي ذاك الذي عليه أنْ يصوغ الرسالة، فإننا نقوم على الفور بتقديم شِعرية محددة. بالإضافة إلى ذلك، يُمكن للنص الأدبي المطلوب ترجمته، ولحدّ ذاته، أن يُطلق العنان لتأويلات متنوعة، وهذا ما يشهد عليه بقوة واقعُ أنّ نصاً واحداً ـ لنأخذ **فاوست**، كتاب "غوته"، مثالاً لنا ـ يُمكن أنْ تكون له ترجماتٌ متعدّدة. فمن الممكن أنْ تكون له ترجمة مُبجّلة كما عند "نرفال"، أو ترجمة تقليدية تحترم قواعد النَّظْم الشعري، كما عند "جان مالابلات" (Jean Malaplate)، كلّ ذلك وَفق ما يُعدّ جوهرياً في نص "غوته" أو وفق ما تكون عليه طبيعة المترجم. في هذه المَسالك، يسير "التأويل" و"الاستبطان" جَنباً إلى جَنب. من المُمكن أنْ يكون للنص الأصلي الواحد ترجماتٌ عديدة. من الممكن أنْ يكون هناك عدة افتراضاتٍ من التأويل للنص، وهذا ما يُبرِّر وجودَ تعدّد الترجمات. ومع ذلك، لا يُمكن تَصوّر وجود هذه الغزارة "لو كان النصُّ جامداً"، أي لو كان تصميمه لا يُتيح تعدّدَ التأويلات.

(217) على الرغم من النوايا النظرية الحسنة، ترجمة الغريب، أو حتى أخلاقيات الترجمة، لا يُمثّلان سوى مُقاربات في "كيف نترجم" نص الانطلاق، وكما قلنا سابقاً، هما لا يُقدّمان لهذا العلم في مُجمله، إذْ إنهما يقتصران في أحسن الأحوال على تَعليماتٍ منهجية، وفي أسوأ الحالات على تفاصيل فيها من الإغلاق الميتافيزيقي ما يدفع إلى الحَيْرة.

وبالطبع، وجودُ معانٍ عديدة مُمكنة للنص المطلوب ترجمته هو السبب في حُصول ترجماتٍ عديدة لهذا النص[218]. هنا، يجب الوُصول إلى نتيجةِ "أنه لا يوجد نصٌّ أصلي واحد" يولِّد ترجمات متعددة، فالأصل هو نفسه افتراضُ مَعانٍ[219]. "في الواقع، يوجد من النصوص الأصلية ما يُمكن أنْ يوجد من الترجمات المُمكنة". انطلاقاً من ذلك، لا يكون النص الأدبي مُغلقاً، بل هو على العكس من ذلك "مفتوح"، ويُمكن لهذا الانفتاح أنْ يكون العلامة التي تُميِّزه من النص البراغماتي. فالقارئ، أو كذلك المترجم، الذي يقف أمام النص الأدبي لا يتلقّى رسالته بطريقةٍ سلبية، إذْ هكذا تكون الحال لو كان معنى الأصل مغلقاً، بل عليه القيام بنوعٍ من العمل التأويلي، بل حتى بنوعٍ من الابتكار الذي يضَعهُ في مرتبة المؤلف[220]. وبما أنه منَ المُعترف به أنّ ما ينظّم تعدّد معاني النص الأصلي هو "الاستعمال" الذي يقوم به المؤلف للّغة، فإنه يتوجب على المترجم الذي يعرض هذا التعدّد في المعاني أنْ ينظّم الترجمة في إطار فئاتٍ مُشابهة، أي أنّ عليه

(218) إن تنسيق المعاني الممكنة للنص منذ إنتاجه يُعبّر عن القَصْد الشعري الذي يبعث الحياة في النص الأدبي. هذا القَصْد الشعري الذي ينظّم تعدّد معاني النص يكوّن بحدّ ذاته جزءاً من المعنى العام للنص، وهو من الضروري أنْ يظهر في الترجمة. إنه من الضروري أن يظهر فيها لا بواسطة الكلمات أو الروح، بل بواسطة تنسيقٍ مُشابه في لغة الوصول. بكلمةٍ أخرى، يجب على الترجمة "أنْ تُحافظ على تعدّد المعاني الموجود في الأصل" - الذي يرتبط بشعريته -، وهي إذ تقوم بذلك يُمكن أن تُعدّ "أمينة" للأصل.

(219) يكون ذلك بالبلاغة والأسلوب، أي باستعمال اللغة الذي يقوم به المؤلف في النص الأدبي. من الممكن أنْ نُحدِّد البلاغة بكونها ما يُبرز تعدَد المعاني في النص الأدبي.

(220) على كل، هذا المفهوم الجوهري الذي يجعل من القارئ مُبدعاً أيضاً للنص الأدبي قد وسّعه أمبرتو إيكو في كتابه: Umberto Eco, *Lector in fabula* (Milan: Bompiani, 1979).

أنْ يستعمل اللغة استعمالاً يُتيح مرورَ [تمرير] تعدّد المعاني. إنّ مثل هذا الاستعمال ينشأ عن مفاهيم البلاغة والأسلوب ويندرج في الرؤية الجمالية للنص المطلوب ترجمته. فاندراج الترجمة في الجماليات يُعيد للناقل والرسول الذي هو هرمس قيثارةَ إله الفنون. لا تُعبّر الترجمة عن الأصل، إنها بالأحرى تعبيرٌ عن معرفة القارئ/ المترجم النقدية والجمالية. على أيّ حال، يُوسّع "أمبرتو إيكو" في ثنايا أعماله هذه الفكرة عن القارئ النموذجي الذي يستجيب للقواعد التي يتحسّب المؤلفُ لها، القارئ الذي يملك الكفايات الضرورية لإدراك مَقاصد المؤلف، وخصوصاً تأويل "الضِّمنيّ" في النص الأصلي. ولا تتطوّر هذه الكفايات انطلاقاً من دراسة الترجمة دراسةً منهجية أو بكل بساطة براغماتية، بل عبر المُمارسة الدائمة للأعمال الأدبية، أولاً في اللغة الأم، ثم في اللغة التي يُراد الترجمة منها. فالترجمة، وقبل أن تكون فنّ التواصل، هي "فنّ القراءة"، وإذا كان هناك "أسلوبٌ للمؤلف"، فلا بدّ من وجود "أسلوب للقارئ" أيضاً. بالإضافة إلى ذلك، يجب على تاريخ الأدب أنْ يلتفت إلى دَوْر القرّاء وَفق العصور. بل من المُمكن حتى أنْ نتصوَّر تاريخاً للأدب لا يتضمّن تاريخ الأعمال أو المؤلفين، بل حصراً تاريخ القراء. ولا يعود الأدب عندها دراسة الحَرْف (littera)، بل دراسة "الوعي تِجاه الحَرْف": من المُمكن لهذا التاريخ الأدبي الجديد أنْ يكون أيضاً تاريخاً للترجمة التي تُبنى بالضبط انطلاقاً من وَعي المُترجم الذي يلتقي بحَرْف المُؤلِّف.

§ 96. يبدو أنّ الترجمة، لسوء حظها، لا تستطيع الخروج من وضعها المأزوم بين الروح والحرف، لدرجةٍ دفعت "شتاينر"

إلى أنْ يؤكّد أنّ الأفكار حول الترجمة كانت دائماً هي ذاتها منذ أيام "شيشرون" و"كوينتيليان"[221]. يعود سببُ ذلك على الأرجح إلى واقع أننا لا ننظر إلى النص ـ كما يُمكن أنْ يقول "ميشونيك" ـ إلا بوصفه "قَوْلاً" وليس بوصفه "عملية القول"[222]. وإذا كان العقل البشري مَعصوماً من الخطأ، فإنّ الحاجة إلى البلاغة أو إلى الأسلوب تنتفي تماماً. لكنْ، "لا يتغذى الإنسان من الخبز وحده"[223]، ذلك أنّ المنطق الموضوعي لا يستطيع أن يستجيب لمُتطلَّبات المعرفة البشرية العديدة. وبالفعل، لا يُمكن، في الخطاب، أن تُحلّ كلَّ الأمور بواسطة "البرهان" الذي هو الجانب الطبيعي للمنطق. فاللغة المنطقية لا تُترجَم لأنه لا يُمكن تأويلها[224]. إنها تُبرهِن المقدمات القياسية الحقيقية. وفي بناء الرسالة المنطقية، لا يوجد أيُّ ملاحظةٍ شعرية. إن تنظيم الرسالة، أي استعمال اللغة الذي يحصل فيها، مُقعَّد ولا يعتمد على إرادة المؤلف الاعتباطية. فمعناها مُغلق، ومُحدَّد تحديداً مُحكماً بالمُقدِّمات القياسية التي يستقي منها قيمته. ومع ذلك، الحياة اليومية مليئة بالتردّد، والإرباكات، والآراء المتناقضة، ويبدو أنّ العقل، وعلى الرغم من أنه يكون ثابتاً في العديد من النقاط، يَضعف في ما يرتبط بما هو أشدّ حميمية عندنا. دمعة، ويوم ضائع، وصوت مَنْسيّ، ومحدودية الإنسان، كل ذلك يؤثّر فينا أكثر

(221) George Steiner, *Après Babel* (Paris: Albin Michel, 1978).

(222) Henri Meschonnic, *Un coup de Bible dans la philosophie* (Paris: Bayard, 2004), p. 168.

(223) Saint Luc, 4, 4.

(224) يمكن هنا للرياضيات أنْ تقوم لنا مقام المثال.

من النظرية. وهذه الدمعة، وهذا اليوم الضائع، وهذا الصوت، تُمثل كلها رهانات مُلِحّة لروح الشخص وقلبه. وفي هذه المَجالات، لا يُمكن أنْ يكون هناك مقدِّمات قياسية حقيقية. كلُّ ما يُمكننا أنْ نقوله عنها لا يستند بتاتاً إلا إلى مقدِّمات قياسية "مُحتملة" أو "مُمكنة" وحسب، هذا وقد عوّدنا الكتّاب على ما يوجد في ذلك مما هو الأشدّ روعة. لكنْ، كَمْ من مرةٍ اكتست هذه المقدمات القياسية في نظرنا أهمية أكبر من أهمية القانون الثالث في علم الترموديناميكا أو مبدأ الثالث المرفوع! ولأننا نقضي أهمّ لحظات حياتنا في المُحتمَل أكثر مما نقضيها في الحقيقة، "هناك ضرورة بلاغية ـ وبالنتيجة ضرورة شعرية ـ للحياة وللأدب". ولهذا السبب حتى، تكون الترجمة أمراً لا بدّ منه. فدَوْر البلاغة في الحقيقة يقوم على مُساعدة العقل عندما لا يستطيع أنْ يجد المُقدِّمات القياسية الحقيقية. فالعقل يريد فَهْم العالم ـ ويريد غالباً التعبير عنه باللغة ـ ، وعليه من أجل ذلك أنْ يضع أساساً لخطابه، وهو يجد هذا الأساس في البلاغة، التي يمثّل شكلُ القياس الإضماري فيها[225]، على سبيل المثال، النقطةَ التي يتوجّب الانطلاق منها عندما لا يوجد إلا مُقدِّمات قياسية مُحتملة. فإذا قلنا هذا هو الصباح، لأنّ الشمس تُشرق، نضع إضماراً قياسياً، لأننا نهمل المقدمة القياسية الأساسية في هذا الاستدلال (تشرق الشمس دائماً في الصباح)، وهي مقدمة قياسية تُعدّ غالباً حقيقية بالتجربة أو بالاحتمال، دون أنْ تكون

(225) انظر: Aristote, *Premières Analytiques*, 70a 10,
وانظر أيضاً: Pierre d'Espagne, *Summulæ* logicales, 5.04.

رغم ذلك مبنية على المنطق أو على الوقائع[226]. إنّ عدداً كبيراً من خطاباتنا في موضوع العالم هي قياسات إضمارية: فهي تستند إلى مُقدِّمات قياسية مُمكنة أو حتى "مُحتملة"[227]. وتُعدّ هذه الصيغة البلاغية للتفكير جوهرية في حياة الفكر بل حتى في سَكينة النفس. إنها تنظّم اعتقاداتنا وتنسّق الكثير من عناصر حياتنا في المجتمع.

§ **97.** يشهد فنّ الحديث جيداً على مدى أهمية المكانة التي تصل إليها البلاغة في الخطاب وعلى مدى إسهامها في التوازن بين القِيم الاجتماعية. هذا ما تُقدّم فرنسا مثالاً له في القرنين السابع عشر والثامن عشر. يكتب الأب "موريلي"(Morellet) في هذا المجال ما يأتي: "الحديث هو مدرسة الروح الكبيرة [...]. فحركة الحديث تمنح الفكر نَشاطاً أكبر، والذاكرة ثباتاً أقوى، والبصيرة عُمقاً أشدّ"[228]. إنّ هذه النتائج ليست كلها نتيجة قياسٍ منطقي ذي ثلاثة حُدود، بل نتيجة "اللعبة الاجتماعيةً للبلاغة في الخطاب". وفي مكانٍ آخر، حتى "سويفت" (Swift) أراد أنْ يقدم توصياته كي يكون فنّ الحديث أكثر من مجرّد فكرة بسيطة، وهو الذي يُضيف متعة

(226) يخطر على بالنا هنا اعتراضاتُ هيوم.

(227) يشير القديس أغسطينوس إلى أنّ العديد من مَعارفنا، والتي هي رغم ذلك أساسية في نظرنا، لا تقوم إلا على إيماننا بحقيقتها، وبالنتيجة - من وجهة نظر منطقية - إلا على احتمال مقدماتها القياسية (*Confessions*, VI, 5, 7)، وهناك الفكرة نفسها حول الرابط بين الإيمان والفكر في: (*De praedestinatione sanctorum*, 2, 5). أضف إلى ذلك أن أنسلم دو كانتربري (Anselme de Cantorbéry) يبرهن بوضوح أنّ الإيمان هو نقطة انطلاق البحث العقلي (*Prologion*, I; même idée in *Cur Deus homo*, I, 2).

(228) L'abbé de Morellet, *De la conversation* (Paris: Payot et Rivages, 1995), pp. 32-33.

جمالية صِرْف لوجود الإنسان، هذا الوجود الذي يحتاج غالباً إلى الكثير من السلوى(229). هكذا، نجد "مونتاني" يؤكد في عصره: "إذا تحدثتُ مع روح قوية ومُنافسٍ صُلب، فإنه يدفعني في جانبَيّ، وتُطلق تَخيالاتُه تخيالاتي: الحسد، والمجد، والمناقشة، كل ذلك يدفعني ويرفعني إلى ما هو أعلى مني"(230). قبل ذلك، كان "مونتاني" يلح فوق ذلك على "متعة الخطاب الجمالية" التي يجلّها أشدّ الإجلال لدرجة أنه يرى أنّ "الحصول عليها هو ألطف من أيّ أمرٍ آخر في حياتنا. وهذا هو السبب الذي يدفعني إلى أنْ أختار، أو بالأحرى أنْ أقبل، ـ على ما أعتقد ـ أن أفقد السمع أو التكلّم بدلاً من النظر، إذا ما أُجبِرت على القِيام بذلك"(231). هناك على ما يبدو في الحداثة مِثلُ انقلابٍ في الاهتمامات الجَمالية التي تُعطي حقّ الصدارة للسمع والكلام، في حين أنّ الحضارة الكلاسيكية القديمة كانت تمنح الأفضلية بالأحرى للنظر(232). قد لا يكون هذا الانقلابُ غريباً عن العقلانية التي

(229) انظر: Jonathan Swift: "Hints Towards an Essay on Conversation," (1710) in: *The Battle of the Books, and Other Short Pieces* (Londres; New York: Cassell, 1886).

(230) Michel de Montaigne: "Essais," Livre III, chap. VIII, dans: *OEuvres complètes*, Gallimard (Paris: La Pléiade, 1967), p. 900.

(231) المصدر نفسه.

(232) Aristote, *Métaphysique*, 980a 24.

ربما يعلِّل هذا الانقلابُ واقعَ أنّ الترجمة لم تكن تُعدّ في العصور القديمة فناً من فنون الكتابة. فالعصور القديمة كانت ترتبط ارتباطاً كبيراً بمثال النموذج الذي عندما يُعاد إنتاجه (مُحاكاته) بتمامه يسمو بالعمل التطبيقي إلى مَصاف الفن، ولذلك لم يكُن بإمكانها أنْ ترى في عمل المترجم الذي هو بحتميته غير تام، والذي يُعيد إنتاج الأصل بطريقة غير تامة، عملاً يُعبّر عن أي فنٍّ من الفنون. وفي المجتمع الذي يُهيمن فيه الخطاب والكلام - وبالنتيجة إعادة =

انتشرت بدءاً من أوائل القرن السابع عشر. فمتعة الكلام جَمالية بالفعل، وهي تبعث على السرور لأنّ العقل يجد فيها الوسيلة التي بها يعبّر عن رأيه. وهذا الرأي ليس "الأبستيمي" [المرجعية المعرفية] اليونانية التي تتعارض مع "المُعتقد"، بل هو فكرة منتظمة تحمل زخارف اللغة والبلاغة. فالرجل المثقف يُعبِّر قبل أي شيء آخر عن "اتجاه" فكره، هذا "الفكر المُرهف" الذي يُمثِّل التعبير الجمالي والبلاغي عن الذكاء. أما القرون الوسطى فإنها لمْ تُطوِّر فنّ الحديث هذا، لأنها كانت مشغولة جداً بالمسائل المنطقية في الخطاب. بالإضافة إلى ذلك، كان الفن الخطابي في القرون الوسطى بنوعٍ خاص "مُنازعة" وليس "حديثاً"[233].

§ 98. هكذا، ثمّة "حتميةٌ بلاغية في اللغة"، لأنّ كل رسالةٍ يجب أنْ تجد أساساً للاستدلالات التي لا تُبنى على مُقدِّمات قياسية حقيقية. فالمُقدِّمات القِياسية المُمكنة أو المُحتملة فقط تُكوّن جوهر حياتنا الفكرية، والاجتماعية، والروحية. هذه الحتمية البلاغية في اللغة، التي تُستعمل عموماً في التواصل

= إنتاج ذاتي للمثال -، فإنّ الترجمة التي هي إعادة إنتاج ذاتي لأصلٍ يُدرك على أنه مِثال لا يُمكن إلا أنْ تُعد بمثابة فن، بمثابة فنٍّ من أرفع الفنون، طالما أنّ العيوب التي فيه يُمكن أن تُعدّ بمثابة ما يمثل أصالة الأسلوب وسمته المُميّزة.

(233) حول الحديث، يمكن الرجوع إلى الكتاب المميز:

Benedetta Craveri, *La civilità della conversazione* (Milan: Adelphi, 2001) (traduction française en 2002 chez Gallimard sous le titre *L'âge de la conversation*),

ومن أجل لوحةٍ عامة عن الحديث في العالم الأنجلوسكسوني، يُمكن الرجوع كذلك إلى كتاب ميلر: Stephen Miller, *Conversation: A History of a Declining Art* (New Haven; Londers: Yale University Press, 2006).

بالمقولات البراغماتية، تُصبح في الغالب أداةً بين يدي الكاتب، "وعنصراً أساسياً في معنى النص الذي يكتبه"، لدرجة أنّ "البلاغة تُصبح عنده شِعرية". ولما كان الأمر يتعلّق بعنصرٍ معنوي أساسي، فإنه من الطبيعي أنْ يُصبح من الضروري إدخاله في إطار ترجمة هذا النص. فالرسالة البلاغية، على العكس من الرسالة المنطقية، هي جوهرياً رسالة تأويلية. وهي تفتح الباب أمام العديد من الافتراضات التأويلية. إنها رسالة مفتوحة، يُتيح فيها الانفتاحُ نفسه التنسيقَ البلاغي لرسالةٍ تجعل الترجمة مُمكنة. من هنا، يجب الوصول إلى خلاصة أنّ "شعرية النص هي الإشارة إلى إمكانية ترجمته"[(234)].

§ 99. تميل مُقاربات الترجمة الحرفية أو الروحية إلى معالجة النص كما لو كان برهنةً أو مجموعةً منطقيةً، أي مقولة تؤدّي فيها المقدِّمات القياسية الحقيقية إلى نتيجةٍ هي "معنى النص". هكذا: "هنري دو نافار (Henri de Navarre)، الملك الطيب هنري، أتى إذاً من الجنوب". ليس لهذه الجملة معنى واحد هو مجموع عناصرها. كيف يُمكن التأكد من أنّ الكاتب لا يُعبِّر عن "واقع" بل بالأحرى عن "حالة ذهنية"، أي عن "اعتقاده" بواقع مُحدَّد، الاعتقاد بأنّ "هنري دو نافار" كان طيباً؟ ألا يُكوّنُ هذا الاعتقاد أيضاً جزءاً من معنى النص؟ إذا كان هذا النص لا يُعدّ إلا بمثابة برهنة، مقولة، فإن الحالة الذهنية المُمكنة في النص تكون مُلغاة، لأنه لا توجد أيُّ

(234) كلما كان النص موضوعياً ضعفت إمكانية ترجمته. وكلما كان ذاتياً، ازدادت إمكانية ترجمته. فالنشرة الجوية تُمَثِّل النقطة الصفر في الترجمة، في حين تُمَثِّل القصيدةُ ذرْوَتها.

إشارة (كلمة) تدلّ عليها. ومع ذلك، يجب القبول أنه إذا كان هناك "حالة ذهنية"، فإنّ هذه الحالة الذهنية هي التي تتصدّر تنظيم النص وهي التي تمنحه معناه. وبنتيجة ذلك، تقوم "مقاربة النص مقاربةً حَرْفية" على إلغاء هذه الحالة الذهنية مُسبقاً، وعلى اعتماد النص المطلوب ترجمته كما لو كان حَصْراً برهنة "تتكوّن من مُقدِّماتٍ قياسية حقيقية" (الكلمات). من ناحية أخرى، لا يعني التَّمسُّك بروح النص تحويل الاهتمام إلى "الحالة الذهنية" التي نَظَّمت النص، بل إلى المعنى العام للجملة التي تُعدّ ـ كما لو كانت كُلاًّ واحداً ـ بمثابة مقدمة قياسية حقيقية. في حال الترجمة الحرفية كما في حال ترجمة الروح، لا يمكن التوصّل إلى القَصْد المُنظِّم للنص (الاعتقاد، الحالة الذهنية، القَصْد الجَمالي. . . إلخ.) الذي إذْ يُعبِّر عن نفسه بالبلاغة والأسلوب يُكوِّن شِعريّة النص.

§ 100. إنّ ضرورة أنْ يُعتدَّ دائماً بالقَصْد البلاغي في النص الأدبي يُمكن أنْ تُعرَض بطريقةٍ أخرى. لنأخذ مثالَنا مرةً أخرى: "هنري دو نافار، الملك الطيب هنري، أتى إذاً من الجنوب". إذا نظرنا إلى هذا النص كما لو كان بَرهنة (أو بكلمة أخرى، كما لو كان قضيةً تتكوّن من مُقدِّمتَيْن قياسيَّتَيْن حقيقيَّتَيْن)، فإننا سنصطدم بمسألةٍ منطقية هامة. كيف يُمكن أنْ نُحدِّد الرابط بين الفكرة الوسطى (الملك الطيب هنري) وطَرَفي القضية (هنري دو نافار، وأتى إذاً من الجنوب)؟ من المستحيل أنْ نستنتج منطقياً التأكيدَ الآتي: "الملك الطيب هنري"، من التأكيد الذي يسبقه أو التأكيد الذي يليه[235].

(235) هذه المسألة هي أيضاً مسألة تخصّ القِياسات المنطقية.

فكلُّ واحدةٍ من المقدمات القياسية غيرُ أكيدة، ولا يُمكن برهنة أيٍّ منها. وبالنتيجة، الرابط الذي يجمع بين التأكيدات الثلاثة "لا يستند إلى التسلسل المنطقي". ونحن هنا لسنا أمام عمليةِ بَرْهنة. فمعنى هذه الجملة "لا يُمكن إلا أنْ يُستدل عليه من ذاته"، بمعنى أنه من المَقبول به أنّ لهذه الجملة معنى بمُقتَضى الرابط بين هذه الأفكار الثلاث. لكنّ هذا الرابط ـ كما بيَّنّا منذ قليل ـ ليس منطقياً بالمعنى الحصري للكلمة. نحن نقول إذاً إنه "بلاغي"، وأنه يستند إلى قَصْد المعنى الذي يظهر شَكلياً بواسطة استعمالٍ خاصّ للُّغة، وهذا ما يُحدِّد تحديداً مُلائماً شعرية النص الأدبي[236].

§ 101. هكذا، نرى أنَّ مسألة اللغة واستعمال المؤلف لها مسألةٌ مُلحة جداً وتستحق بعضَ التوضيح. لقد بَرْهن "هوبس" في دراساته حول طبيعة الفكر أنَّ التَّفْكير هو الحِساب[237]. نحن نعرف ذلك، كلُّ حِسابٍ يقوم على استعمال عددٍ من الإشارات. بذلك، يختلط فنّ التفكير بفنّ استعمال بعض الإشارات استعمالاً صحيحاً. وبما أنّ الكلمات (الإشارات) في اللُّغات الطبيعية تُؤسَّس على الاصطلاح [التواضُع]، فإنّ المسألة التي تُطرح طبيعياً ـ والتي تَطرح التَّساؤل حول إمكانية

(236) عندما يُستنتج قَصْدُ المعنى هذا من علاقة الجُمل فيما بينها، يكون هذا القصد "بلاغياً". لكنْ، يُمكن لِقَصد المعنى هذا أنْ يُستنتج من عناصر مستقلة عن الجُمل (الفكرة التي توارثها المؤرخون عن أنّ هنري دي نافار كان ملكاً طيباً)، بحيث يكون القَصْد عندها "ثقافياً". وبالنتيجة، نرى هنا كلَّ المشكلة التي يُمكن أنْ تمثلها ترجمةُ الجُمل التي تختلف أشكالُها البلاغية عن أشكالنا البلاغية والتي تصدر عن ثقافةٍ أجنبية.

(237) Hobbes, *De corpore*, I, chap. I, art. 2, § 55: "Propositio componitur ex subjecto et predicato, omnes igitur propositiones sunt computationes".

الترجمة ذاتها ـ هي تحديدُ كيف يُمكن لها أنْ تكون حقيقية، ما دامت العلاقة اصطلاحية. بكلمةٍ أخرى، إذا كانت العلاقة بين المفهوم والإشارة اعتباطية، "أين يَكمن المعنى الذي تُعبِّر عنه الإشارة؟" وطالما أنه من غير المُمكن استخراج أيِّ معرفةٍ حقيقية مما هو اعتباطي، يكون من الملائم إذاً تحليلُ الوظيفة الدالّة لا انطلاقاً من الكلمات نفسها "الشيء" و"الكلمة")، بل بالأحرى من "العلاقة" الموجودة بينهما. عند ذاك، نكتشف أنَّ ما هو اعتباطي في العلاقة بين الكلمات والأشياء يختفي، ذلك لأنّ اللغة تُقيم علاقةً وظيفية "ثابتة" بين الدالّ والمَدلول ـ هذه العلاقة الوظيفية الثابتة هي التي تُدعى باسم "الاستعمال". هنا، يجب الوصول إلى استنتاجِ أنَّ إمكانية الترجمة بين اللغات الطبيعية تنبع من ثَبات هذه العلاقات، لدرجةِ أنّ الأمر لا يتعلق، في الترجمة، بالكلمات، بل باستعمالها. والشعرية الأدبية هي فنّ صِياغة (أو إعادة النظر في) ثَبات هذه العلاقات. وعلى العكس من الشعرية الكلاسيكية التي كانت تهتم بالمسائل الشكلية المرتبطة "بالفنون" الأدبية، فإنّ الشعرية الأدبية المعاصرة تلتفت بالأحرى إلى "استعمال" اللغة، الذي هو أداة الإبداع الأدبي الفعلية. ومن المُمكن أنْ نقول تقريباً "إنَّ اللغة (استعمالها) تُصبح فناً أدبياً" ـ وهذا ما يظهر مع السوريالية. وبما أنّ هذا الاستعمال يخضع لاستخدام جَمالي، فإنه من بابِ أَوْلى أنْ يَعتدّ المترجمُ بهذا الاستعمالَ التَّجْميلي الذي هو من دون أيّ شك عنصرٌ مُكوِّن لِمَعنى النص الأدبي[238]. هذا بالإضافة إلى

(238) لتكملة ذلك، يُرجع إلى نص لايبنتز:

= Gottfried Wilhelm von Leibniz: "*Sur la connexion des choses et des mots*,"

أنه عليه أنْ لا يُضحّي بكل شيءٍ لهرمس، وأنْ لا يكون بالكامل تحت سلطة هذا الإله الرسول.

102 §. كان هرمس و"أبولون" في العالم القديم إلهَيْن كثيري الكلام، ذلك أنّ الكلام يُمثِّل عندهما ميزةً أساسية. كان من المُمكن تَخيّل "هيرا" صامتة، وقد أبعدها إلى المنزل زوجُها حاملُ الدرع. كذلك، كان من المُمكن لـ"هاديس" أنْ يكون عاجزاً عن نُطق كلمةٍ واحدة من أسفل الجحيم، فذلك لم يكن لِيُغيِّر شيئاً ولو بسيطاً في الميثولوجيا. ذلك أنَّ قعقعة أسلحة "أريس"، وتأوّهات "أفروديت" الغرامية، وقرقعة صِناعة الحديد من أجل "هيفايستوس"، كل ذلك كان بمثابة لغةٍ كافيةٍ لهؤلاء الأولمبيّين. كان "ديميتر" يستطيع أنْ يكتفي بالهواء الذي يجعل السنابل الذهبية تُغنّي، وما كانت حاجة "ديونيسوس" للّغة، وهو الذي يصحبه "بان الساتير" في عربته، مع ضَوْضاء المراكب، وضجيج المزامير، وجلبة الطبول؟ لقد كان لـ"بوسيدون" هديرُ الأمواج، أما "أثينا" ـ ربّة السلام والحكمة ـ، فكانت تُعنى بالصمت التأمّلي الذي تفوق قيمتُه ألفَ كلمة وكلمة. وكان "زيوس" يملك صدمة

dans: *OEuvres philosophiques latines et françaises* (Amsterdam; Leipzig: Jean Schreuder, 1765), pp. 505-512. Traduction française dans: *Discours de métaphysique et autres textes*, GF; no. 1028 (Paris: Flammarion, 2001), pp. 103-108. =

هذا بالإضافة إلى أنّ لايبنتز هو المفكر الذي يُعيد الاعتبار للاستدلال في منطق القضايا (وهذا مجال لا يُمكن إهماله في عملية الترجمة). انظر كذلك:

Gottfried Wilhelm von Leibniz, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, IV, XVII, GF; no. 92 (Paris: Flammarion, 1966), pp. 422-424.

البَرْق. و"أسكليبيوس"، آخر القادمين، والإله الطبيب، كان يُقدِّم وصفاته الطبّيّة الصامتة في شكل أحلام[239]. في حين أنه ـ ومهما حدث ـ لم يكن من المُمْكن تصوّرُ هرمس و"أبولون" من دون استعمال الكلام. فاللغة كانت جوهرية لأوّلهما من أجل عَمله كرسول، وضرورية للثاني من أجل تَنبّؤاته، لدرجة أنَّ الأول والثاني كانا "إلهين لُغويَّيْن"[240]. لكنْ، كان هناك شيءٌ يفصِل بينهما. صحيحٌ أنّ كلَّ واحدٍ منهما يُخاطِب البشر، إلا أنّ "استعمال" الكلام الذي يقومان به مختلفٌ جذرياً. "الرسالة" عند هرمس تتعارض مع "كلام الآلهة" عند "أبولون".

§ 103. كان على هرمس أنْ يوصل الأشياء بأشدّ ما يمكن من الموضوعية، ومن دون أن تتدخّل فيها إرادة الرسول. هذا ما حصل عندما تَوَجّه بالكلام إلى إلهة الماء "كاليبسو"[241] من أجل إخطارها برغبة "زيوس" في إطلاق سراح "عوليس [يوليسوس]"، أو عندما أَعلم "بريام" بأن ابنه، "هكتور"، لم يكن قد فسد على الرغم من موته منذ ثلاثة عشر فجراً[242]. لقد كان دورُه يستند إلى موضوعيته (هرمس هو مكتشف الأوزان والمقاييس)، ولهذا السبب كان هو الذي يُساعد العرائس على اجتياز "الأويكوس"، أي عتبة المنزل

(239) من المُمكن أنْ نتخيل كل هذه الآلهة من دون الكلام، لكن ليس "من دون الضحك"، كما تشهد على ذلك بروعةٍ حادثة أفروديت (Aphrodite) الحبيسة مع آريس (Arès) في شِباك هيفايستوس (Homère, *Odyssée,* VIII, v. 266-301 et 304-333).

(240) على كل، هرمس في نظر أفلاطون مُبتدع اللغة. انظر: Platon, *Cratyle*, 406e.

(241) Homère, *Odyssée,* V, 100-112.

(242) Homère, *Iliade*, XXIV, 419.

الأبوي، من أجل اجتياز عتبة المنزل الزوجي، وهذا مرورٌ صعبٌ كان يتيح "اندماج الغريب"[243]. كان دوره كمُعدٍّ يقود الأرواح الميتة في "هاديس" يفترض معرفةً تامة بالسُّبُل التي تقود إلى برّ الأمان وإغفالاً كبيراً للطُّرق التي لا تقود إلى أيّ مكان. فحيث كان هرمس يتدخّل، لم يكن في الرسالة أيُّ لبس[244]. ولم يكن في رسالته أيُّ قصدٍ بلاغي، إذْ كان من الضروري أن يُؤْخَذ بحرفيته. لهذا السبب كان هرمس إله مفترقات الطرق، وكانت صورته تُرى محفورة في الحجر، ذلك الحدّ الذي يُشير إلى الطرقات والذي كانت المحافظة عليه أمراً مقدساً[245]. وبسبب هذه الحرفية في رسالة هرمس أيضاً، دُعي باسم إله الكذابين. فالكذب ليس نقيضَ الحقيقة (نقيض الحقيقة هو الخطأ)، بل هو لعبة يستغلّ فيها الكذّاب بعضَ العيوب البنيوية في الشخص الذي يخاطبه (عيوب أبستيمولوية، حياتية، ثقافية... إلخ). والكلام الكاذب هو صحيح بحرفيته في نظر السامع، الذي لا يرى في الأمر أيَّ شيءٍ مُريب. ليس الخطأ في الكذبة، بل في ذلك الذي فيه عيوبٌ لا يَجْدر به أنْ تكون فيه. هكذا، فإن "كليتمنسترا"، في "الخأفوري" [حاملات قربان الخمر] لـ"إسخيلوس"، لا تكذب على "أوريست"، بل على العكس من ذلك تقول له الحقيقة الدقيقة، لكن من "منظور" أوريست. وفي ذلك

(243) Pausanias, *Périégèse*, I, XXII, 8 et Aristophane, *Ploutos*, 1153.

(244) Apollodore, *Epitomés*, I, 7, 2.

(245) نستذكر هنا عملية خَصي الهرمسيين على يد ألسيبياديس (Alcibiade). انظر الحدث الذي يرويه ثيوسديدايس: Thucydide, *Histoire de la guerre du Péloponnèse*, XXVIII.

يدعمها هرمس[246]. أنْ لا يكون للكذب أيُّ قصدٍ بَلاغي يظهر كذلك في واقع أنَّ الكذب ليس صورةً بيانية، وأنَّ مجاله بنتيجة ذلك يكون ـ ويبقى ـ مجالَ الحَرْفية. لقد كان "ترنيمة هستيا"[247]، سيّد كل أشكال التبادل، يدعو هرمس باسم "المَلاك"، لأنه كان يُؤمِّن الوساطة بين العالم الأعلى والعالم الأسفل. ولم تكن حركته ترتبط إلا بالخطاب ألم تكن الكلمات عند هوميروس كلمات مُجنّحة، كما عند هرمس؟ وكل أولئك الذين كانوا يعملون بصفة رسول يرتبطون بهرمس، ويتلقّون أفكار الآخر ويعيدون بثّها. العلاقة بين الإشارة والمعنى تشغل هنا كلَّ المكان. وفهم رسالة هرمس يعني فهمَ هذه العلاقة. إنّ استعمال اللغة، الذي يُحدّ بتأويل المعنى والإشارة، استعمالٌ براغماتي: إنه يقتصر على الهرمينوطيقا[248].

---

(246) Eschyle, *Les Choéphores*, I, 726-728.

(247) I, v. 8.

(248) إنّ قَصْر اللغة بالهرمينوطيقا - وبالاستعمال البراغماتي للُّغة - قد ذُكر سابقاً عند أفلاطون. ففي *Cratyle*، يبيّن سقراط جيداً أنّ كل معاني اسم هرمس تعود إلى "سلطة اللغة التي تَحبك الكلام، وبالنتيجة إلى فن المُؤوِّل الذي سيسميه السياسي بالضبط هرمينوطيقا". انظر: Jean-François Mattéi, *Platon et le miroir du mythe* (Paris: PUF, 1996), p. 157, et Platon: *Cratyle*, 407e, et *Politique*, 260d,

إن لغة هرمس تشجِّع استعمالاً للُّغة يقتصر على سيمياء الإشارة التي تحصر الترجمة في عملية هرمينوطيقا المعنى، وذلك على حساب الاستعمال الشِّعري للّغة. وتمثل أعمالُ هنري ميشونيك مثالاً على التنديد بلُغة هرمس: "إنّ الهرمينوطيقا عندما تُطبَّق على الترجمة لا تحمل سوى جُثّة، ليس إلا". Henri Meschonnic, *Un coup de Bible dans la philosophie* (Paris: Bayard, 2004), p. 177,

إلا أنّ هرمس هو أيضاً ناقل الظِّلال، فهو يُدعى فوق ذلك "هرمس حامل أرواح الموتى" لتأكيد هذا الدور الخاص.

§ 104. أما "أبولون"، فإنه كان يتفوّه بكلام إلهيّ. إلا أنّ الكلامَ الإلهي لم يكن رسالة، لأنَّ الإله لم يكُن يُرسل شيئاً لأولئك الذين يسألونه[(249)]. بل على العكس من ذلك، في الجواب الإلهي الفردُ هو الذي عليه أنْ يذهب إلى مُلاقاة الإله. العلاقة هنا معكوسة[(250)]. في حين كان هرمس يخاطب الجميع، كان "أبولون"، من جهته، يمنع النساء من استشارة أجوبته الإلهية مباشرة[(251)]. إذْ كان من المفروض أنْ يبرز المرء أنه جدير بالإله من أجل أنْ يتلقى كلماته منه، ولم يكن الجميعُ مقبولين في "الأديتون"، في صرح الكلام الإلهي[(252)]، من أجل طرح أسئلتهم بصوتٍ عال. وفي "دودونا"، كانت الأجوبة تظهر انطلاقاً من حصى تُسحب بالقرعة، كما لو كان ذلك من أجل إعادة النظر في العلاقة التقليدية بين الإشارة والمعنى. الواقع أنّ فهم أجوبة الإله "أبولون" لم يكن ممكناً إلا بواسطة "الحَماسة" الإلهية، أي بأن يكون "الإلهُ في الذات"[(253)]، وليس بواسطة التفكير في كلّ كلمةٍ من الكلمات. هذا الوجود هو الذي كان يضمن الحقيقة ويعطي المعنى للكلام في جواب الآلهة. ولم يكن كلام "أبولون" ينفصل عن كلام آلهة الوحي، لأنها ـ في نهاية الأمر ـ هي التي كانت تُوحي إليه، بما أنها تعرف "ما يكون، وما سيكون، وما كان"[(254)]. لم

---

(249) تأتي كلمة message "رسالة" من mittere، أي "أرسل".

(250) وهو في ذلك جماليّ بطريقة أصيلة. كي يكون هناك "فنّ"، يُفترض وجودُ مشاهدٍ يذهب لُملاقاة العمل الفني.

(251) كما كانت الحال في "دلف".

(252) أضِف إلى ذلك أن كلمة أديتون تعني حرفياً "المكان الذي لا يذهب المرءُ إليه".

(253) هذا هو المعنى الدقيق لكلمة حَماسة (enthousiasme).

(254) Hésiode, *Théogonie*, v. 38, et Homère, *Iliade*, I, 70.

تكن إذاً الحرفية من شأن خطابات "أبولون". فأشكالها الشعرية، واللَّعب بالكلمات الخاصة بها، وحتى المادة التي كانت تُحفر فيها، البرونز أو الرخام، كلُّ ذلك يشهد على السِّمة الاستعارية للخطابات الإلهية، وعلى هَيْمنة الجمالي الذي تحميه آلهة الوحي، والذي يغلب عليه نوعٌ من تنظيم الرسالة يكوّن البلاغة الخاصة بالخطابات الإلهية. وإذا كان لا بدّ من بذل جهدٍ ذهني لسبر معناها، فذلك يُفسَّر بأنَّ تأويلها كان يُترك للكَهنة والعرّافين. لنكتفِ بذكر خطابٍ إلهي مشهور استقيناه من "هيرودوت" الذي يتوجه إلى "كرويسوس". "عندما يصبح بغلٌ مَلِكاً على "الميديين"، عندها، يا ابن ليديا ذو الأقدام الناعمة، اهرب بمحاذاة نهر الهرموس المليء بالحصى، ولا تبقَ في مكانك، ولا تخجل من أنْ تكون جباناً"[255]. إنّ تنظيم الرسالة، في حرفها كما في روحها، يضمن لـ"كرويسوس" مُلكاً أبدياً. لكننا إذا تفحصنا الرسالة "في بنائها البلاغي"، لوجدنا أنّ لها دلالة أخرى مختلفة تماماً. فلو فكّر "كرويسوس" في أنّ لقب "الفَرَس" كان يُطلق على أميرات "ميديا"، ولقب "الحمار" على الفارسي ذي النسب المُتواضع ـ وهذا هو وَضْع "قورش" ـ، لكان عليه أنْ يقلق للأمر. إنّ للُغة الخطاب الإلهي ـ هذا المثل يدلّ على ذلك ـ دلالةٌ تقع في ما وراء لُعبة الإشارة والمعنى. فهذا القول يوصل أكثر مما تدلّ عليه الكلمات المستعملة وَفقاً للتواضعات في اللغة. فالمعلومة التي ينقلها خطاب أبولون مُضمرة. وسِمة إضمار المعنى هذه ـ الذي هو المعنى الفعلي للخطاب الإلهي ـ هي التي تبني كلام هذا الخطاب الإلهي

(255) Hérodote, *Histoires*, I, 55-56.

وهي التي تشكّله. واستعمال اللغة الذي يتمّ فيه هو، كما نرى، عنصرٌ مُكوِّن للمعنى اللغوي. ومن مظاهر عقدة هرمس عدمُ الاعتراف بهذا الأمر، أو اعتبارُ اللغة مجرّد وسيطٍ في خدمة المعلومة.

§ 105. لقد كان هرمس وأبولون، كما رأينا، إلهين لُغويَّيْن. لكنّ نمط التواصل عندهما كان مختلفاً. فكل ما كان يتعلق بأولهما يُعبّر عن الصراع من أجل الاعتراف الكامل بأنه من ساكني الأولمب، إنه صراع من أجل أنْ يكون أكثر من مجرد رسولٍ مُطيع يَخضع للكاتب ورسالته[256]. لهذا السبب كان يستعمل الحيلة ويعطي لنفسه أكثر ما يمكن من المَزايا من أجل أنْ يحصل على استقلاله. ولذلك كان يَعرف تارةً أنْ يجعل نفسه متخفياً (بفضل خوذته)، وتارة أنْ يغيّر رسالته (بعصاه) لدرجة أنّ كاتبَها يكاد أنْ يصبح غير معروف. وأحياناً، لم يكن يستطيع عمل شيءٍ سوى أنْ ينقل الرسالة، كما هي، وبحرفيتها، ودون مراوغة، لأن "زيوس" يرغمه على ذلك. وهذا ما كان يعمل على القيام به بسرعة بانتعاله نَعْليه المُجنَّحين. كانت رسالة هرمس تظهر مرتبطة "بالخصائص الشكلية للّغة". فكان بذلك إلهُ مفترقات الطرق سجينَ المقولة. لقد كان هرمس يريد أنْ يكون حراً، لكنه وجد نفسه تحت حُكم روح الرسالة وحَرْفيّتها. أما أبولون، فكانت آراؤه تشكل خطاباتٍ إلهية. لم يكن فيها أيُّ تبَعيّة للحرفية، ولم تكن هذه المقولات تتكون من سِلسلاتٍ طويلة من الأسباب التي من الممكن أن يشبه معناها البرهنة في

(256) انظر: Lucien, *Dialogues des Dieux*, 24,
حيث يشتكي هرمس علناً إلى أمه مايا من دوره الكئيب.

القضية القياسية[257]. فالجوابُ الإلهي لم يكن يتّفق مع النموذج اللغوي التقليدي الذي يُسمى بـ"نظام الرموز". فتأويله لا يُحدّ بـ"فكّ الرموز" أو ـ إذا فضّلنا ـ باسترجاع الفكر المرتبط بالمقولة بفضل قواعد اللغة التقليدية[258]. والخطاب الإلهي ليس مقولة تُفكّ رموزُها، بل عملية قولٍ لها معناها الخاص بها. فإذا كان "تلقّي" الخطاب الإلهي يقود إلى تحليلٍ ينطلق من التواضعات في اللغة[259]، فإنّ "فهمه" يتخطّى، من جهته، الدلالة اللغوية لهذا الخطاب ويستدعي السياقَ الذي يُوضّح مباشرة دلالة الخطاب الإلهي. فبلاغة النص الأدبي، أو بعموميةٍ أكبر، شعريته، تندرج في هذا السياق الذي يستخدم الفهمَ ويتيح استنتاج المعنى منه. ففي أسلوب الخطاب الإلهي، يتمتّع قصدُ التواصل، أي "كيفية" التواصل، بأهميةٍ في معنى الخطاب تُوازي أهمية "ماذا" التواصل. في ما يتعلق بمسألة "كيفية" التواصل، لا نستطيع إلا الرجوع إلى عَلمٍ في هذا المجال، وهو "سورين كيركيغارد". يلاحظ هذا الفيلسوف الدانماركي أنّ إيصال الحقائق الموضوعية أمرٌ لا يَطرح أيَّ مشكلة. ففي مستوى الحقائق الموضوعية، يأخذ الفرد عِلماً بواقعٍ منقول في الأشكال المُتعارف عليها ويوصّلها مباشرة.

(257) حول "السلسلات الطويلة من الأسباب"، انظر التوسيع الذي يقدمه ديكارت في: Descartes, *Discours de la méthode*, (Paris: GF Flammarion, 1992), seconde partie p. 40.

(258) يُرجع في هذا المجال إلى: Sperber et Wilson: "Précis of Relevance: Communication and Cognition," in: *Behavioral and Brain Sciences*, 10 (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), pp. 697-699.

(259) أي ما تدلّ عليه المقولة من المنظور البراغماتي.

مسألة معرفة "مَن" الذي يوصل ليست أمراً مهماً. أما في ما يتعلق بالحقيقة الذاتية، فإنَّ مسألة الفرد جوهرية، لأنّ الحقيقة الذاتية هي ذاتية بالنسبة إلى فردٍ مُعيَّن، إنها حقيقة "في نظره". وبذلك تُكوّن طريقةُ إيصالها رِهاناً أساسياً، ومن هنا جاء، في نظر "كيركيغارد"، استعمالُ الأسماء المستعارة وأشكال التواصل غير المباشرة، مثل السخرية، والمزاح... إلخ[260]. فتنظيم الخطاب هو بالنتيجة عملية تكَفُّلٍ تقوم بها الأشكالُ البلاغية التي ـ إذا صح القول ـ تكون فيها ذاتيةُ الذي يتواصل هي التي تشكل الخطاب وفي نهاية الأمر، هي التي تُنتجه وتَضمن تماسكه. تلك الذاتية إذاً هي التي يتوجب علينا بنتيجة الأمر أنْ نتعرّف عليها من أجل تأويل نصّه تأويلاً صحيحاً، ودون أنْ يلهينا عنها "الشكلُ الخارجي" للرسالة. هنا، تظهر بوضوح المعارضة بين هرمس و"أبولون". يرتبط هرمس بالتواصل الموضوعي الذي لا يكون مهماً فيه سؤالُ "مَن" الذي يتواصل، وهذا ما يُعلّل عقدته وصراعه المُستميت من أجل حصوله على الاعتراف. أما أبولون، فإنه ينتمي إلى عالم التَّواصل غير المباشر، إلى دنيا الحقائق الداخلية التي تنظّمها الذاتية، والبلاغة، والأسلوب. ومن المنظور الأدبي، إن المجال الذي يخصّه هو الشعرية، وهو يجعل من التواصل فناً. أما في ما يتعلق بالترجمة، فإنّ المشكلة بين هرمس وأبولون هي الآتية: "إما" حصر الترجمة باللغويّ (هرمس)، "وإما" إدراجها في عِداد جَماليّات التَّواصل (أبولون).

(260) يطرح هذا الأمر مسألة كبيرة على مترجم كيركيغارد (Kierkegaard): هل عليه أن يصوغ ترجمته بطريقة أسلوبية وفق الاسم المستعار الذي يُعبِّر كيركيغارد به عن نفسه أم لا؟

§ **106**. إن أولوية الاستدلال تأتي من واقع أننا نستخرج قضيةً حقيقية من قضيةٍ أخرى قُدِّمَت على أنها حقيقية هي كذلك، وذلك "مع افتراض وجود رابطٍ مُعيّن" انطلاقاً من أفكارٍ وسيطة. إلا أنه ليس من المفروض أن يتأسَّس هذا الرابط على العقل، بل يكفي أن لا يكون إلا مُفترضاً أو ـ أفضل من ذلك ـ مُضمَّناً في القضايا التي تسبقه. هذا التضمين الذي تُعالَج فيه القضايا كمجموعاتٍ دالة، هو الذي يسمح بوجود الصُّور البلاغية والاستعمال التجميلي للّغة. فتبادلاتنا اليومية في التواصل تَسوسها قواعدُ ليست كلُّها قواعدَ لغوية. لا يُقصد هنا بما دُعِي باسم "التواصل غير الكلامي"، بل يُقصد بالأحرى كلّ ما ينطوي عليه التواصل من مُتضمّنات. هكذا، عندما يكتب "بالتاسار غراثيان" (Baltasar Gracin): "عندما لا نستطيع أن نرتدي جلد الأسد، نلبس جلد الذئب"، لا يوجد معنى هذه الحكمة في حرفية الرسالة، بل في "المُتضَمَّن المُتخيَّل" الذي يوجد وراء صورة الأسد (الذي يمثّل "القوة") وصورة الذئب (الذي يجسّد "الخُبْث"). ولا يكون هناك معنى للصورة البلاغية المستعملة (الاستعارة) إلا بالقاسم المشترك لهذا الضِّمنيّ المُتخيّل بين ذلك الذي يتكلم وذلك الذي يستقبل رسالته[261]. يشرح "غريس" في نصٍّ شهير[262] أنَّ استقبال الضِّمنيّ المتخيَّل يستند إلى "مبدأ التعاون"، وهذا مبدأ يُبيّن

(261) تأتي إحدى صعوبات ترجمة النصوص التي تكون بعيدة جداً ثقافياً بالضبط من أنّ الثقافة المُتلقّية ينقصها هذا القاسم المشترك في المُتضمَّنات التي لا غِنى عنها في التواصل. يكفي أنْ نأخذ كوميديا تيرينس من أجل إدراك أنها لم تعُد في نظرنا ذات صبغةٍ كوميدية (أو أنها كذلك قليلاً جداً...)، بالضبط بسبب فقدان هذه المُتضمَّنات.

(262) Paul Grice, "Logique et conversation," *Communication*, vol. 30 (1979), pp. 57-72.

أنه من الممكن في موقف التواصل أن يَخلص السامعُ إلى استدلال المضمون المُضمر في الجُمل، ذلك لأنّ عمليات التبادل عندنا تحكمها قواعد وضوابط عالمية تفرض نفسها على أيّ متحدث عاقل[263]. أضِفْ إلى ذلك أنّ هذا المُتضمّن يقوم بإدارة وجود السياق أو الثقافة المرجعية المُشتركة بين المُتَّحدثين، ووجود تَمثّلٍ للآخر، ولأدوار كل واحد من المتحدثين. . . إلخ. بناءً عليه، إذا كانت الترجمة تتعلّق بمعنى الجُمل، وإذا كان المترجم ينوي القيام بنقلٍ لُغوي في عمله، فإنّ عليه أنْ يأخذ بعين الاعتبار أنّ "معنى الجُمل يعود غالباً إلى الاستدلال"، وأنّ معناها لا يرتبط بالحرف فقط أو كذلك بالروح التي تُعدّ مجموعَ الحرف. وعليه أن يتجاوز "الكلمة كلمة" و"الجملة جملة" لأنّ النص المطلوب ترجمته يُعبّر أيضاً عن اللغة نفسها، كما نرى ذلك في استعمال الأدب للبلاغة. ما يعرفه "أبولون" هو أنّ وحدة المعنى في اللغة ليس الكلمة، "بل اللغة نفسها". وهو يستقي من ذلك حريةً يحسده عليها هرمس.

§ 107. تُعبِّر السخرية، بوصفها صورة بلاغية، تعبيراً فعّالاً عن هذه الفكرة. ففي السخرية، تدلّ الرسالة على أمرٍ آخر مختلف تماماً عما تدلّ عليه الروح أو الحرف. عندما ينصح "سويفت" في "اقتراحه المتواضع" الإيرلنديين أنْ يلتهموا الأولاد من أجل القضاء على المجاعة عندهم ومن أجل السماح "باستعادة بعض الآلاف من قطع لحم البقر التي

---

(263) "مبدأ التواصل" هذا باكورة قديمة. فقد ذكره أفلاطون عندما أبرز الفارق الذي يسِم الخطابات بين الرجال الفظّين والرجال الشرفاء (Platon, *Protagoras*, 347c-348a).

ستأتي لتزيد من صادراتنا من اللحم المُملَّح، وفي السوق باستعادة لحم الخنزير وإتقان فن صناعة لحم الخنزير المُقدَّد الجيد"(264)، إنما يقول أكثر كثيراً مما يقوله النص. الواقع أن "اللَّبْس" في النص الساخر يُكوّن معنى هذا النص نفسه ـ ومعنى كل الجُمَل الساخرة. ومن هذا المنظور الخاص، تُدخل السخرية الشكّ وتصونه. "وهي إذن لا يُمكن أن تُترجم بمجرَّد قلب المعنى". لا يوجد فيها أيُّ شيء من الوضوح، وهي تتقدّم في الخَفاء وإذا صح التعبير مُقنَّعة، ذلك لأنها تريد أنْ تبقى غير مفهومة عند أغلبية الناس. فالسخرية هي في الواقع دالّة الذكاء. "السخرية تنظم المعنى في الجهة الأخرى من الروح والحرف". السخرية نوع من الاستبعاد، لأنّ الكلام الساخر ينتقي مُسبقاً الشخص الذي يتوجّه إليه. إنه ليس نصاً يهَب نفسه لكل الناس. إنه في ذلك، ومن جديد، نصٌّ يتميَّز ويُصبح نوعاً ما أرستقراطياً. إذْ يوجد في السخرية مَن "يجب أن يفهم" ومَن "يجب أن يُستبعد من الفهم"(265). وهذا ما يكوِّن صعوبةً كُبرى في الترجمة، لأنه قد يحصل ـ على كلٍّ، هذا يحصل في أغلب الأحيان ـ أنْ يكون المترجم بالضبط في عِداد أولئك الذين استبعدهم المؤلفُ من دائرة الحميمين"(266). فكل جملة ساخرة تفترض على الأقل عنصراً واحداً مُتناقضاً يضع فَهْم الجملة نفسها في مَوْضع الشك.

(264) Jonathan Swift, *Modest Proposal* ([n. p.]: [n. pb.], [n. d.]).

(265) نرى أننا هنا على بُعد آلاف الأميال من الهرمينوطيقا، لأنَّ السخرية لا تُؤوَّل، إنها تُفهَم. و"المفتاح" التأويلي لا يوجد في النص، بل هو في مَن اختاره النص.

(266) إذا عرفنا مدى الانتقادات الشديدة التي كان يُوجِّهها نابوكوف (Nabokov) إلى مترجميه، لاقتنعنا بسهولة بهذا الأمر.

وهي تفترض كذلك وجودَ القارئ الذي يبقى مُستبعداً من الفهم، ووجودَ القارئ الذي يفهم الغرابة المُعبَّر عنها، وهذا الأخير يمثل المرسَل إليه الذي تتوجّه إليه الرسالة. وتبرز عندها على الفور "أُلْفة كامدة" بين الكاتب وهذا القارئ، أي علاقة سرية تستند إلى قاسم مشترك من القيم يجسّد ـ نوعاً ما ـ المعنى الحقيقي للجملةً. والآن، كيف بإمكاننا أن نترجم الجملة الساخرة إذا كنا نعتقد أن الحرف هو معنى النص، أو أن الروح تعبّر عن هذا المعنى؟ إذا عدنا وعالجنا جملة "سويفت" من منظور الحرف كما من منظور الروح لفقدنا معنى النص، لأنّ الفهم الفِعليّ لا يُمكن بتاتاً أنْ يحصل إلا إذا كنتَ من جُملة أولئك القراء الذين كان "سويفت" يفكّر فيهم عندما كتب نصَّه[267]. أنْ يكون من المُمكن للنص أن يُنتَج حول مفاهيم تتجاوز اللغويات[268] أمرٌ يشكّل هنا ما يُطلق عليه اسم "الشعرية"، وكلمات "أبولون" الإلهية خيرُ دليلٍ على ذلك. هذا بالإضافة إلى أنه من الممكن أيضاً تبيان كيف تمثل الكلمات الإلهية الأبولونية شكلاً رفيعاً من السخرية. عندها يصبح من الممكن أنْ نفهم فهماً أفضل علاقة سقراط مع جواب الآلهة في "دلف"، ذلك أن "بيثيا" هي التي كانت في أصل عمله الفلسفي. فسقراط يؤكد أنّ منظور السخرية هو ما كان يُفسِّر من خلاله كلام الإله ذي الأسهم السريعة. على أي حال، يُمكن لعمل المترجم أن تُمثّله ـ بطريقة مُثلى ـ إرادةُ سقراط أن يسبر أغوار معنى خطاب

(267) أي، بكلماتٍ تحليلية، إذا كنت - بصفتك قارئاً - تميل إلى النظر إلى النص من زاوية الاستدلال، أكثر مما تنظر إليه كما لو كان مجموعة من الجُمل التي تقع في إطار البَرهنة.

(268) في اللعبة الضيقة بين المعنى والإشارة، والدال والمدلول... إلخ.

أبولون الإلهي في وجه أصوليّة المعنى، ذلك أن الإله "لا يكذب، وهذا الأمر ممنوع عليه"(269). يجب أنْ يكون لِحكمة الخطاب الإلهي معنى يتعدّى الروح والحرف، هذا ما كان يعتقده سقراط. ولهذا السبب ذهب سقراط للبحث عن كلِّ أولئك الذين كان الرأي العام يُبرزهم على أنهم أكثر حكمة منه. لقد ذهب لمُلاقاة الشعراء، وأصحاب المهن، والسفسطائيين حتى، من أجل أن يسبر أغوار جواب الآلهة. وتوصل إلى نتيجةِ أنَّ جواب الآلهة يريد أنْ يقول إنّ الحكمة البشرية ليست ذات شأن، أو حتى أنها ليست بتاتاً أيَّ شيء(270). على المترجم أنْ يقلّد سقراط وأنْ يعتبر كلَّ جملةٍ بمثابة خطابٍ إلهي، كما فعل سقراط مع كلام "أبولون"، وأنْ يختبرها عبر أسئلةٍ دقيقة من أجل أن يسبر أغوار معناها الحقيقي. ينتمي معنى النص ـ والسخرية تشهد على ذلك ـ إلى اللغويات كما ينتمي إلى "نظرية التواصل" التي يجب على المترجم أنْ يُعيرها انتباهه. ليس هذا عملَ هرمس، لأنه، كما قلنا، عملُ "أبولون" الذي هو "إله النظرية". فمعنى مقولةٍ ما لا يُحدّ باختيار بعض الكلمات عِوضاً عن كلمات أخرى(271). بل على العكس من ذلك، المعنى يُبنى ويُستخدم

(269) Platon, *Apologie*, 21b,

يوجد هنا اختلاف هام آخر بين هرمس وأبولون.

(270) المصدر نفسه، 23b.

(271) "إن اللغة تحرّف الفكرة. لدرجة أننا لا نستطيع أن نثق بظاهر الثوب من أجل استنتاج شيءٍ ما يخصّ شكل الفكرة، ذلك أن الثوب الخارجي بالضبط ليس مصنوعاً من أجل السماح بالتعرف على شكل الجسد". Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, trad. par Gilles-Gaston Granger, Tel; no. 311 (Paris: Gallimard, 2001), 4.002.

في تفاعل الخطاب أو في التفاعل الذي يحصل بين الكاتب والمؤلف، في حدود استقبال هذا الأخير رسالة الكاتب وتحمّله مسؤولية تقييمها وضَبْط عيارها. فالتفاعل البشري يقع في أساس عملية التواصل، وهو الذي ينتج المعنى. وكل مترجم يستخدم هذه العلاقة في علاقته هو بالنص المطلوب ترجمته. إذ إنها هي التي تنظِّم ترجمته. وهي التي تَكون دالّة بالفعل، وخلاقة، ومن دون أيّ جِدال "شعرية".

§ 108. بالإضافة إلى ذلك، أنْ تكون الوحدةُ المعنوية اللغوية اللغةَ نفسَها، وأنْ يكون هناك تنظيمٌ لجُمل الخطاب يُناط بالبلاغة، وبالأسلوب، أو خاصةً بشعرية النص المطلوب ترجمته، فإنّ "فن الحديث" يشهد على ذلك بطريقة جيدة. ففنّ التحدّث الذي وُلِد فِعلياً في القرن السادس عشر، يمثل الوسيلة التي بها يُنتَج ـ في وسط المجتمع ـ فضاءٌ من السَّكينة يخلو من العنف، ويمكن أن تظهر فيه السعادةُ البسيطة بمجرد الوجود وسط الرِّفاق. وتخضع العلاقة بين الرِّفاق للمبادئ نفسها التي تُدير الحديث. ها قد أُطلِقت الكلمة: "مبادئ". فالحديث يخلق "شِعريّةً للّغة"، وهي فنُّ التواصل الذي يُنظِّم، بواسطة مبادئ محددةٍ، الكلمات، والجملَ، والأفكار، وذلك من أجل أنْ يجعل من اللغة شيئاً أبعد من أن تكون أداة إيصال الأفكار. إنّ فن الحديث يُرتّب اللغة، ويُحوّل استعمالَها البراغماتي من أجل أنْ يُخضعها لغايته التي تقضي بالحصول على لذّةٍ بريئة بين الأصحاب. لقد قام "بالداساري كاستيليوني" في مُؤلَّفه **كتاب النديم** بتوضيح أسرار هذه النشوة الاجتماعية. فعصر النهضة كان يرى في الحديث وسيلةً ناجعة لتحويل مُيول الرجل التي تكون عنيفة تقريباً على الدوام،

ولتشجيع الوئام السلمي بين النفوس. فمن خلال لُعبة المُحاولات، والافتراضات، وأخيراً التكهّنات ـ هذه لعبةٌ يجب أنْ لا يكون فيها أيُّ خاسر، وهذا ما يميزها عن "الحوار" القديم الذي يُهيمن عليه "الجدل" ـ ، يقضي الهدفُ بالوصول إلى مُصالحةٍ تتميّز بها الحياة الاجتماعية. لا يهدف الحديث إلى وَضْع قُوى مُتواجدة، بل يهدف بالأحرى إلى القيام بوَزْن [بقياس] الأشياء التي تُحيط بنا من أجل تقييمها تقييماً أفضل، كما نرى عند "مونتاني" الذي يعطي لكتابه هذا العنوان الجميل: "التجارب". انطلاقاً من ذلك، يمتاز الحديث عن البرهنة بواقعِ أنه لا يتنطَّح بتاتاً إلى الادِّعاء بأنه يعرف معرفة اليقين، لدرَجة أنه مع الحديث كلُّ شيءٍ متدرِّج، ومتنافرُ الضوء والعتمة، ودقيق. فميزة الحديث الأساسية هي، وَفْق "كاستيليوني" (Castiglione)، "السبرزاتورا" [طلاقة اللسان اللامبالية]، أو العفوية والتحرّر، أي طريقة في العمل والقول يَسِمها عَدمُ الاكتراث [اللامبالاة] الذي هو نقيض التصنّع في كل شيء[272]. إن "السبرزاتورا" فنُّ إخفاء الفن، والمهارة في إظهار الجَمال، لكنْ من دون إظهار الجهد الذي أنتجه[273]. بكلمةٍ أخرى، في الحديث

(272) Baldassar Castiglione, *Il libro del cortigiano*, BUR classici (Milan: Rizzoli, 1987), I, p. 26.

(273) لعبة المُمثِّل نموذجٌ كامل عن هذه الطلاقة التي هي السبرزاتورا. فالممثل السيّء هو ذاك الذي يُقال عنه: "إنه يمثّل، هذا بيّن. إنه يتلو نصَّه، وهذا أمرٌ بدهي". على العكس من ذلك، المُمثِّل البارع هو ذاك الذي يُجسّد دَوْرَه جيداً لدرجة أنّ تمثيله يبدو لنا طبيعياً، أكان ذلك بواسطة "البرودة" التي يُؤكِّد عليها ديدرو (Diderot) أم بالتشخيص الذي يفضّله ستانيسلافسكي (Stanislavski)، هذا لا يهمّ طالما أنّ الاثنين يظهر فيهما السبرزاتورا (sprezzatura).

المِثاليّ، تصبو "السبرزاتورا" إلى أنْ تكون قوةً تُنظِّم اللغة، ولكنْ وَفق مقاييس وقواعد لا تعود بالضرورة إلى الجدلية، أو العلم، أو الخطاب المنطقي، وذلك نظراً لكون الحديث يُدرَك على أنه "لعبة" هدفها الصريح هو متعة اللقاء في مجتمع الأصحاب. انطلاقاً من ذلك، لا يُمكن للوحدة المعنوية في الحديث أنْ تكون الكلمة، طالما أنّ المبارزة بالكلمات ومعانيها يتناقض مع الحديث، بل هي بالأحرى "مجموع الخطاب" من حيث أنه يُبرز شيئاً أسمى الذي هو "السبرزاتورا". وهذا ما يُؤدّي إلى أنَّ مترجم الحديث يجانب النَّباهة إذا تمسَّك بالكلمات ـ بما أنها لا تنقل معنى المحادثة ـ ، إنما عليه أن يُحاول في ترجمته تقديم المَزايا الداخلية للحديث، تلك المزايا التي تبرز "السبرزاتورا". بذلك، تصبح ترجمته المُتمركزة حول العنصر الذي يُنتج النص، ويُكوّنه، ويُنظِّمه، ترجمةً "شعرية" بالفعل.

§ 109. تُقدِّم "الحَذْلقة" صورةً رائعة عن تشكيل اللغة الشعريّ في ما هو أبعد من الروح والحرف. وهي بالإضافة إلى ذلك تطرح على المترجمين مسائل جميلة. فطريقة الإحساس الجديدة في العالم الباروكي، الذي هزّته أزمة ضميرٍ ورثها من نهاية القرن السادس عشر ـ والتي عَبَّر "مونتاني" عن ضخامتها في شعاره "ماذا أعرف؟"، عندما أراد أن يستعيد ذكرى أرواح موتاه ـ، هذه الطريقة كانت تتطلب لغةً جديدة. وكانت هذه اللغة الحذلقة، التي هي بين عقيدة توليد الكلمات واحترام الفصيح القديم، والتي تلتفت إلى تحليل العواطف والأهواء، وتتباهى بالأفلاطونية الجديدة وفي الوقت نفسه بعاطفةٍ دينية ذات تعبير يُلامس الجنسينية. فالحذلقة، المحدودة في الواقع ببعض

الصالونات الأدبية، وخصوصاً صالون "مدام دو رامبوييه" (Madame de Rambouillet)، هي لعبة اجتماعية فعلية توجد اللغة في مركزها. وهذه اللعبة اللغوية شعرية في أصلها، وذلك في حدود كونها تنتج ليس طُرقاً في التعبير فقط، بل أيضاً أعمالاً أدبية جماعية[274] تصبح فيها اللغة واستعمالها شخصيةً مستقلة نوعاً ما. صحيحٌ أنّ للأدباء كلمةً يقولونها في سيرورة الحَدث، إلا أنّ اللغة هي التي تُدير العمل الخلاق الذي يقوم مقام الشبكة الشعرية للحكاية. والعمل الأدبي جماعيٌّ بسبب القاسم المشترك لاستعمال اللغة استعمالاً تجميلياً يُكوّن النص الأدبي المتحذلق[275]. الاستدلال، والتعاون، والسخرية، وفن الخطاب، والحذلقة، كثيرة جداً هي الشواهد على التنظيم الشعري للُّغة في تاريخ الآداب والفكر[276]. لا يشهد الصراعُ بين هرمس و"أبولون" أيَّ هدنة، وهو لا يعرف "الزوال".

§ 110. يبدو أنه يوجد في أيِّ عملٍ تقوم اللغة فيه بدورٍ ما إسهامٌ

---

(274) لنذكر هنا: *Guirlande de Julie*.

(275) من المُمكن أن يكون استعمال اللغة - من حيث كونها عنصراً يحمل المعنى - شبيهاً، في الموسيقى، بالمَعْزوفات التي تخصّ النظام النَّغَمي التقليدي الذي يُنظّم المعزوفة ويمنحها معناها، أو بتلك التي تنتمي إلى الموسيقى المُعاصرة وتُبنى على النظام الإثني عشري. لدينا نوطات موسيقية، ولدينا وحدات معنوية، وهي تستقي كلَّ معناها من تنظيمها في داخل نظام نغميّ خاص. ويقوم استعمالُ اللغة في النص الأدبي بدورٍ مُشابه تماماً لهذا. فهو يمنح الكلمة لَوْناً لم يكن لَوْنها في الأصل.

(276) قد يكون من المُفيد أنْ نُبيّن كيف أنّ الأوبرا تمثّل نوعاً آخر من الاستعمال التجميلي للُّغة - لكن هذا يقودنا إلى ما يتجاوز موضوعنا الأساسي - للُغةٍ تصبو لأنْ تكون موسيقى، وتحمل من العاطفة أكثر مما تحمل من المفاهيم، وكذلك أنْ نُبيّن - إضافةً إلى ذلك - كيف يكون مُمكناً أنْ نُنظّم الأوبرات وَفْق الدور الذي تضطلع به اللغة في المسار الموسيقي داخل العمل السيمفوني.

كبير يقوم به تشكيلُ اللغة أو، بالأحرى، "استعمالها التجميلي" الذي يشترك في تكوين معنى اللغة بحدّ ذاته. لقد كان "توماس دو كوينسي" (Thomas De Quincey) يربط ببراعة كبيرة، في كتابه **مبحث في البلاغة واللغة والأسلوب**، بين القواعد الجَمالية وروح الأمم. هكذا، ما يُمكن أنْ يراه "القرغيز" رائعاً يُمكن ولا شك أنْ يُعدّ في إيطاليا بمثابة "كيتش" [خليط مبتذل] لم يسبق له مثيل[277]. ويقابل هذا الكاتب الإنجليزي ـ في تحليله للأسلوب والبلاغة ـ بين التاريخ والثقافة عند اليونان وعند العبرانيين، فيقدِّم رأيه بأنّ اليونانيين يُهيمن عندهم النثرُ والفلسفة في حين يُهيمن الشعر والدين عند العبرانيين. مما لا شك فيه أنّ هذا الاختلاف في الرؤية كان له أثرٌ كبير في أسلوب كلٍّ منهما وفي الطريقة الخاصة في إدراك اللغة. انطلاقاً من ذلك، يُحدِّد الرابطُ بين قواعد الفن وتطوّرات العقل أشكالَ الأدب، والتعبير، وكذلك بالطبع "الترجمة نفسها". تكمن أهمية نص "دو كوينسي" في أنه أسَّس التاريخانية الأساسية للشعرية ولأيّ نظرية في اللغة. فخاصية التطوّر الجوهرية في اللغات ـ وهي لا بدّ من أنْ تنعكس في طريقة التكلم عنها وفي وَضْع النظريات فيها ـ تُحدِّد الكتابة في نهاية الأمر، وتجعل على الفور من كل مشروع أدبي شيئاً حيّاً. ومن هذه الزاوية، لا تكون مسألة الأسلوب ـ ومسألة البلاغة عُموماً ـ مُجرَّد أناقةٍ أراد الكاتب أن

(277) إن السينما الهندية - التي تُزوِّد أكبر صناعةٍ من صناعات الفن السابع - تنتج أفلاماً كثيرة جداً تُعدّ بمثابة الحَدَث الاجتماعي الهام في الهند. فالفيلم الهندي يتكوّن من معادلةٍ مَدروسة بين العاطفة، والحب، والخُبث، والتشويق، والأغاني، والرقص... إلخ، وهذه ظاهرةٌ تُدعى باسم "ماسالا"، وهو اسمُ خليطٍ رائع من التوابل.

يُزيِّن بها نصَّه. بل على العكس من ذلك، وكما هي الحال في أيّ شيءٍ حيّ، يعمل كلُّ عنصرٍ على المحافظة على الكلّ كما لو كان هذا الكلُّ مجموعةً دالّة. وبذلك، يتمتَّع الأسلوب بوظيفتين في الأدب متمايزتين، وهما: "أولاً، توضيح مفهومية موضوعٍ غامضٍ على الفهم، وثانياً، إعادة إحياء إمكانية (وموهبة) التأثيرِ الطبيعية لموضوعٍ مُستكين"[278]. فالأسلوب ليس أدنى من كل الأعمال التي تهدف إلى اكتشاف الحقيقة. ويجب من ثمَّ ألا يُعدّ بمثابة خِلْعةٍ للفكر لا أهمية لها، وذلك بما أنّ هناك حالات يكون فيها الأسلوبُ تجسيداً للأفكار نفسها، بحيث أنه يبنيها نوعاً ما ويمنحها "وجوداً ثالثاً ومميزاً"[279]. ولا توجد حالةٌ واحدة يُنظر فيها إلى الأسلوب كما لو كان شيئاً يُمكن فصلُه عن الأفكار التي تُنتجه. بالنسبة إلى كل مترجم، يعني عدمُ الاكتراث بمسألة البلاغة والأسلوب - بالنتيجة - التخلّي بوعيٍ تام عن عنصرٍ يُسهِم في المعنى الأساسي للنص المطلوب ترجمته.

§ **111**. نجد عند "جاكوتيه" مثالاً على هذا المترجم الذي يَعتدّ خلال عمله بالقوة المعنوية للشعرية في النص الأصلي. وعلى الرغم من أنه ينفي على الدوام أنه يُترجم انطلاقاً من مبادئ نظرية[280]، إلا أنه يبقى دائماً مصغياً للصوت الخاص بكل

---

(278) Thomas De Quincey, *Essais sur la rhétorique: Le langage et le style*, trad. et préface d'Eric Dayre (Paris: José Corti, 2004), p. 94.

(279) المصدر نفسه، ص 96.

(280) "[...] أنا أجهل جَهْلاً تاماً نظريات الترجمة (والأسوأ من ذلك، نظريات الأدب كذلك). والأشدّ خطورة من ذلك هو أنني لم أُفكِّر قط في المَشاكل التي تطرحها، وأنني بالنتيجة مارست على الدوام هذا الفن بطريقة نوعاً ما غريزية فقط، هذا كَيْلا أقول إنني =

كاتب. وهو إذ يَحذر الترجمات التجميلية ـ مثل ترجمة "فاليري" للرعويّات (bucoliques) ـ كما يَحذر تلك التي تضع الغريباتية في أولوياتها ـ مثل ترجمة **الإنياذة** التي قام بها "كلوسوفسكي" (Klossowski) ـ ، فإنه يبحث بالأحرى عن الخصوصية التي تخلق الشاعر، أي هذا الصوت الذي يُميِّزه والذي يحدِّد ـ بطريقة عادية جداً ـ "استعماله" الخاص للّغة. ويكون بذلك "جاكوتيه" (Jaccottet) قريباً من "ليوباردي" (Leopardi)، الذي ترجم بعض أعماله. أما الشاعر "ريكاناتي" (Recanati)، المولع باللغات القديمة، فقد قدَّم في "زيبالدون" الكثير من الأفكار حول اللغة ومن التأملات في الترجمة. فهو يكتب في هذا المجال: "إليكم كيف يكون كمالُ الترجمة: على الكاتب المترجَم أنْ لا يكون، مثلاً، يونانياً في الإيطالية، ولا يونانياً في الفرنسية أو الألمانية، بل عليه أن يكون في الإيطالية أو الألمانية كما يكون في اليونانية أو الفرنسية. لكنَّ هذا صعب، وليس من المستطاع تنفيذُه في كل اللغات"[(281)]. هناك عند "جاكوتيه" التشدّد نفسه في البحث عن إيقاع النص الأصلي، ونغمته، ومستوى اللغة فيه. بكلمةٍ مُختصرة، من الضروري ترجمة قوّة التعبير الأولى في النص، أي الشبكة البلاغية التي تنظِّم الأصل والتي لا يكون من دونها معنى هذا النص كاملاً. إن

= مارستها من دون تفكير". من كلمةٍ ألقاها فيليب جاكوتيه (Philippe Jaccottet) في 29 تشرين الأول/ أكتوبر 1988، بمناسبة منحه جائزة ليمانيك (Lémanique)، وقد نُشرت في كرّاس أعمال "مركز الترجمة الأدبية في لوزان" (centre de traduction littéraire de Lausanne)، 1990، ص 39.

(281) Giacomo Leopardi, *Tout est rien, Anthologie du Zibaldone di pensieri*, trad. par Eva Cantavenera et Bertrand Schefer (Paris: Allia, 1998), p. 133.

الفكرة القائلة بأن شعرية النص تُسهم في معناه هي أكثر من نموذج نظري، وهي تجِد في ترجمات "جاكوتيه" أمثلةً مفصّلة تشكّل في مُجمل أعمال هذا المترجم نَجاحاتٍ أدبية لا جِدال فيها وتفترض أنه من الضروري، في هذه الأمور، إعطاء الأفضلية لأبولون على هرمس.

§ 112. لو كان عمل الترجمة يقتصر على خدماتٍ ينفذها هرمس ـ تارة سلبياً، وتارة بتدخّله متستّراً في الرسالة ـ ، فإنّ كل فائدة هذا الفنّ ينحصر في إيصالٍ سَلْبي للمعنى أو في تأويلٍ للإشارات مَشكوك فيه. ويُبيِّن ما سبق أنه من الصعب أن يُحدَّ عملُ الترجمة بالمعايير اللسانية وحدها مع عدم المبالاة بالكاتب، وبالأسلوب، وعموماً بالبلاغة. هذا لا يعني رغم ذلك أنه يتوجّب على المُترجم أنْ ينكبّ على ما يعدّه فضائل النص الجمالية. الواقع أنه يتوجّب عليه أنْ يحذر من المُقاربة "الأثيريّة" للنص المطلوب ترجمته، أي المقاربة التي يبغي المترجم فيها أن يركن، على سبيل المثال، إلى "هدف" النص الذي يبغيه الكاتب. على كلٍّ، لا تتعدّى هذه المقاربة نظرية التواصل التقليدية التي تقول بأنّ اللغة تُحيِّن قدرة الكلمات على أن تعكس أفكارنا بدقة، أي أن تعكس "ما أراد الكاتبُ قوله". في الجوهر، يُعدّ بمثابة العقيدة افتراضُ أنّ الكاتب يريد دائماً أن يقول شيئاً ما. وهذا ما يبدو غير أكيد بتاتاً، ليس عند قراءة أدبائنا المفضلين فقط، بل كذلك بالمقارنة مع العديد من الأعمال الشعرية. هنا أيضاً، لو افترضنا أنّ "ما يريد الكاتب قوله" مُثبت جيداً، يكون علينا بعدها أن نطوِّر نظرية "ليست وصفاً لعمل المترجم، بل لما يُراد قوله بحدّ ذاته"، أي أنه وصف للروابط التي توحّد بين

الفكر واللغة، نظراً إلى أنها هي التي تقوم بالدور المُنظِّم ليس للنص الأصلي فقط، بل كذلك للترجمة[282]. فأسلوب النص طريقةٌ في العمل تنمّ عن طريقةٍ في الكينونة[283]. الواقع أنّ الأسلوب يُجسِّد ـ في قلب العمل الأدبي نفسه ـ شخصيةَ الفنان، ورؤيتَه الخاصة للعالم، "وتاريخه"، وثقافته، وكل هذه عناصرُ تُسهم في المعنى الشامل للنص. إنَّ المقاربة الحَرْفية للترجمة ترتكب خطأ كبيراً بخلطها بين أسلوب الكاتب وحرفية النص. لكنَّ الأسلوب ليس الإشارة، لأنه ليس الشيءَ المدلول عليه. ذلك أنّ الأسلوب يُرتِّب كلمات، ويصوغ تعابير، ويُقولب عبارات، وينتج صوراً، ولمسات، وخصائص تنمّ عن كل ما في الإشارة من "إنساني" في الجوهر. هكذا، وبواسطة الأسلوب، تتوقف الإشارات قليلاً عن أنْ تكون نوعاً ما العناصرَ التي تخدم هذه الأداة التي هي اللغة، من أجل أنْ تضع نفسها في خِدمة فِكر الكاتب وذَكائه، هذا الفِكر وهذا الذكاء اللذان يُصبحان، والحقّ يُقال، المعنى الحقيقي للنص الأدبي، وهدفَ ما يجب أن يُترجم.

§ **113**. في ما يخصّ المترجم، لا يتعلّق الأمرُ بأنْ يُهمل الإشارة،

---

(282) ليست الكلمات أو العبارات، وليس معناها اللُّغَوي الصِّرف، هي التي يجب نقلُها - كما يُبيِّنه مثالُ السخرية - بل ما يُريد الكاتب أنْ يقوله، مع كل ما يتضمَّنه ذلك من حريةٍ في التصرّف. يجب أيضاً الاحتراس من الاعتقاد بأنّ ما يريد الكاتب أن يقوله هذا يتطابق مع ما أطلقت عليه الفنومينولوجيا اسم "القَصْدية"، التي هي قُدرة اللغة على أن "تؤثر" في الأشياء، بمعنى أنها تُنتجها، وتُبالغ في أمرها، وتُجمّلها... إلخ، وهذه القدرة لا تُنظِّم اللغة نفسها، بل هي ترتبط بها وبالأشياء التي تتحدّث عنها.

(283) من الممكن قراءة المبحث الصغير الآتي حول الأسلوب: Umberto Eco, *Sulla letteratura* (Milan: Bompiani, 2004), pp. 172-190.

بل بأنْ يَفهم أنّ مقاربةً صَنميّة للإشارة تُضيِّع جوهر النص الأدبي، بالإضافة إلى أنها تصطدم بمشكلةٍ نظرية غاية في الأهمية. إذا كانت الإشارة هي كلّ ما يهمّ في الترجمة ـ أي إذا تفوَّق هرمس نهائياً على "أبولون" ـ ، فإنّ الترجمة تحدّ بذلك نفسها في عملِ تأويلٍ لمعنى الكلمات وتضيع شيئاً فشيئاً في مسائل مصطلحية. فالمقاربة الحرفية في الترجمة تعتبر أنّ الكاتب يُعبّر عن نفسه بواسطة الكلمات (هذه الكلمات وليس تلك)، وأنّ هذه الإشارة، في ما يُعبّر عنه، جوهرية. بيد أنّ كل إشارةٍ تدلّ على فكرةٍ يُمكن في الغالب أن يُعبَّر عنها بكلماتٍ أخرى. "السعادة" (Bonheur) و"الفرح" (Joie) كلمتان تعبّران عن الحالة النفسية نفسها بكلمتين، بإشارتين، مختلفتين. والآن، إذا أردنا أنْ نفصل بينهما، يتوجب علينا أنْ نُحدِّد هاتين الكلمتين بدقة. ومن أجل ذلك، يتوجب علينا أنْ نستعمل كلماتٍ تُعيدنا هي نفسها إلى كلماتٍ أخرى، وهكذا دواليك إلى ما لا نهاية. لذلك، يجب أنْ نخلص إلى أنَّ المقاربة الحرفية في الترجمة هي ظاهرة أدبية لاندراج الأعمال الفنية المتشابهة إحداها داخل الأخرى. بل هناك أكثر من ذلك، فالتراجع الذي لا نهاية له والذي تتطلبه الحرفية ـ لأنّ البحث عن الحرف يستلزم العمل في تحديده بدقة ـ لا يُمكن إلا أنْ يكون مهمةً مستحيلة قطعاً.

§ 114. إذا لم تكن الإشارة العنصر الموضوعي في عمل المترجم، أين هي إذاً النقطة الثابتة التي عليه أنْ ينطلق منها؟ لو أردنا أنْ نقدّر المعنى في مقولةٍ ما، لا يكون علينا من خيارٍ سوى أن ننظر ما إذا كان يستند إلى واقعٍ محدّد. هكذا، نحن ننقل الجملة: "Il mare è blu" بقولنا: "البحر أزرق" (la mer est

bleue) . هذا يصف واقعاً ـ واللغة تُستخدم بالضبط للتعبير عن الوقائع ـ وهذا الواقع ليس إيطالياً ولا فرنسياً [ولا عربياً]. لا ينتمي الواقع إلى اللسانيات. فمعنى الجملة الأولى موضوعي في ما يتعلق بالواقع، وليس في ما يتعلق باللسانيات، والواقع هو الذي سيحكم فيما إذا كانت الترجمة صحيحة، أي إذا كانت الجملة الفرنسية تنطبق على واقع ما. مع ذلك، لا ترتبط كلُّ الجُمل بالواقع، كما سَبق وقلنا. فهناك جُملٌ عديدة تقوم على تخمينات، واعتقادات، وعواطف، وانطباعات. . . إلخ. في هذه الحالة، يكون تنظيم الجملة أساسياً، ومن هنا يأتي استعمال البلاغة والأسلوب من أجل دَعْم الدلالة. يُقدِّم "فيتغنشتاين" (Wittgenstein) في "ملاحظات فلسفية" مثالاً على تنظيم الجُمل هذا. فهو يؤكد أنّ الجُملة "لا أشعر بألم في معدتي" شبيهة بالجملة الآتية: "هذه التفاحات لا تكلّفً شيئاً"[284]. هاتان الجُملتان اللتان تختلفان "حرفياً" إحداهما عن الأخرى، هما رغم ذلك متماثلتان "شكلياً": فهما تُعبِّران عن النقطة الصفر. معنى هاتين الجملتين هو التعبير عن غياب، عن عدم الكينونة، عن انعدام شيءٍ ما، وهو المال أو الألم. فالألم، ولو كان واقعاً، يتضمّن رغم ذلك نسبةً عالية من الذاتية. فكل الناس ليسوا حسّاسين للألم بالدرجة نفسها. أما "التفاحات لا تكلّف شيئاً"، فإنها يُمكن في الواقع أن تكلف شيئاً بسيطاً، إلا أنّ هذا "اللاشيء" يُترك تقديرُه للمتكلم. يُبيِّن هذا المثال أننا نجد في ما وراء الاختلاف بين الإشارات مماثلةً في العمق وأنّ المعنى داخل الجمل ليس

---

(284) Wittgenstein, *Remarques philosophiques*, trad. par J. Fauve (Paris: Gallimard, 2004), p. 107.

سوى مسألة إشارات، ليس سوى مجرد مسألة كلمات. والترجمة الجيدة لهاتين الجملتين يمكن أن تكون تلك التي تهتمّ لبنية الجملة الشكلية. فالترجمة "كلمة كلمة" لا يُمكن أن تقوم بذلك بسبب ارتباطها بالإشارة. والترجمة "حسب المعنى" لا يُمكن أن تنجح في ذلك، لأنها لا تستطيع إدراك وحدة الشكل في جملتين يدلّ معناهما على واقعين مختلفين. نستطيع أن نقرأ عند فالير ـ مكسيم[285] (Valere-Maxime) هذه الطرفة الرومانية: "ما قَصَد تاركين لو سوبرب أنْ يقوله عندما قطع الخشخاش في حديقته، قد فهمه ابنُه، وليس الرسول". لقد كان الملك الروماني يعني بقطع رؤوس نباتات الخشخاش الكبيرة أنه يجب على ابنه أن يتخلّص من كلّ قادة "الغابي". هذا ما يبيّن كم أنّ معنى الرسالة يُمكن أنْ لا يستند أحياناً إلا إلى تنظيمها الشَّكْلي.

§ 115. للقول المأثور، "الشكل الشاعري للتعريف"[286]، بنيةٌ تدعو إلى التفكير المُتكَرِّر، وإلى القراءة المُتأنية، وإلى درجةٍ ثانية هي تذكُّر ما وراء الإشارة حتى[287]. يقوم القولُ المأثور على معرفةٍ نقدية يملكها الكاتب عن نفسه، وعن نفس الآخرين، وكذلك عن عصره، ويتوصل إلى تلخيصها وسَبْكها في عبارةٍ

(285) Valère-Maxime, *Faits et dits mémorables*, VIII, 4, 2.

(286) Milan Kundera, *L'art du roman* (Paris: Gallimard, 1986), p. 150.

(287) "[...] إنَّ القول المأثور المَسْبوك والمَصْهور بصدقٍ لا تُفكّ رموزُه فور قراءته، بل على العكس من ذلك، عند ذاك فقط يجب أنْ يبدأ تأويلُه".

Friedrich Nietzsche, *Généalogie de la morale*, trad. par Éric Blondel, Ole Hansen-Love et Théo Leydenbach (Paris: GF Flammarion, 1996), Avant-propos § 8, pp. 33-34.

مُقتضبة، ومُصوَّرة تصويراً حيوياً في معظم الأحيان. هنا، الأسلوب هو المعنى. هذا ما يدفع إلى عَدَم الدهشة من أنَّ السورياليين أحبّوا هذا الشكل الأدبي، وهم الذين بذلوا أقصى جهدٍ مُمكن من أجل دفع معنى الكلمات نفسه إلى أبعد الحدود[288]. يقترب القولُ المأثور من الأُحجية وجواب الآلهة: من وجوهٍ عدة، "أبولون" يرعاه. فخصائصه الشكلية، في ما يتعلق بالمعنى، قد وضّحها "مارسيل بونابو" (Marcel Benabou) وآلته لصنع الأقوال المأثورة، التي تجمع البِنْيات النحوية المُركّبة مُسبقاً والتي تُتيح بذلك وضعَ أنواعٍ مختلفة وغير معروفة من الأقوال المأثورة الغريبة. أضِف إلىٰ ذلك أنّ أهمية القول المأثور تكمن في كَوْن معناه لا يقبل بسهولة الوحدة. فهو بطيبة خاطر يُحيط بنفسه أترابَه. عندما تقوم مجموعة الأقوال المأثورة بجمع الكتابات الغريبة، وأحياناً المتناقضة، وغالباً الإيجازية، فإنّ تأثيرها يكمن في أنها "تنتج المعنى في المجموع"، وتُؤسِّس للحِوار بين هذه المقاطع. ويمنح القولُ المأثور، في هذا المضمار، دلالةً حاقّة لمجموع الديوان، طالما أنّ المجموعة تُسهم عبر تجميع السِّمات الفكرية للكاتب في المعنى العام لهذا العمل. إنّ معنى ديوان الأقوال المأثورة هو "موضوعي" (objectif)، بالمعنى الأصلي للكلمة [الفرنسية]. فكلّ فكرةٍ تستقي معناها من المجموع. والتنظيم البلاغي يُهيمن فيه. ويجب إذاً على مترجم الأقوال

---

(288) لنتذكر السوريالي البلجيكي أشيل شافيه (Achille Chavée) الذي كتب: "[...] من الجدير أنْ يرتاب المرءُ لا من المجهول بل مما هو معروف"، "إذا كنتَ بحاجة إلى قشة، خذها من دون أيّ تردّد من عَيْنْ جارك" Achille Chavée, *Décoctions* (La Louvière: Daily-Bul, 1964).

المأثورة ألا يترك نفسه عرضة لتأثير حرفية النص أو روحه، بل على العكس من ذلك، عليه أنْ يرى كيف أنّ تمفصل المجموعة العام يُسهم في دلالة هذه المقاطع المنفصلة بعضها عن بعض كما لو كانت "عملاً أدبياً دالّاً"[289].

§ 116. إنّ كلَّ هذه المناقشات، وكلَّ هذه المسائل التي تكون أحياناً مُلحّة، تضع ـ بطريقةٍ مثالية ـ عملَ المترجم والتفكيرَ حول هذه الحركة المستحيلة أحياناً والتي هي الترجمة، في قلب الصراع المطبوع بالمنافسة بين هرمس و"أبولون". نصِل هنا إلى نهاية هذا المسار مع السؤال نفسه الذي كان يشغل هرمس في البداية. عليه أنْ يحدِّد، في عمله كناقل، أين يوجد معنى الرسالة التي ينقلها. وَفق أيّ معيار يُحدَّد هذا المعنى؟ هذا المعيار، أهو الرّوح أم الحَرْف؟ ولمن عليه أنْ يكون أميناً؟ يستعيد هنا هرمس قلقَه، فالمُواربات البلاغية لا تعود تبدو له بَدءاً من هذه اللحظة سوى خدع استطاع أنْ يُخاتل بها كلَّ الناس، إلا نفسه وقلقه. كان هرمس يعتقد أنّ التراكيب البلاغية قد تُتيح له أنْ يُبرِّر مهمته، ونوعاً ما أنْ ترفع عن نفسه مسؤوليته هو تجاه رسالته، وأنْ تمنحه في الأولمب الوَضع الذي لم يحصل عليه بتاتاً في الماضي، والذي تخلّى عنه هو نفسه عندما أعطى القيثارة لإله الفنون، وعندما أصبح بذلك مَخدوعَ "أبولون". لقد كانت الزوابع التي أثارها هرمس تهدف إلى تحريره من حَبس اللغة، بتبرير حالات التيه عنده،

---

(289) انظر ملاحظاتنا في: Lichtenberg, *Le miroir de l'âme* (Paris: José Corti, 1997), pp. 93-94,

تتمحور هذه البحوث حول موضوع التنظيم البلاغي للمقطع.

وكذلك تبرير حدوده أيضاً. ما الأمر إذاً؟ هل نجح هرمس في مشروعه المتعلّق بتحويل المَسار البلاغي؟

§ 117. تُستخدم النظرية لتفسير الوقائع. وللوصول إلى النظرية لا بد من استخدام الفَرضيّات. ومع ذلك، في مجال الترجمة، ليست النتيجة واقعاً. فالترجمة التي اكتملت هي دائماً ـ كما رأينا ـ "فَرضيّة"[290]. لا يُمكن للترجمة بتاتاً إلا أنْ تقوم مقام الفرضية لمسار لا نهاية له من تحديد المعنى، بسبب عدم إمكانيةِ الوصول إلى واقع محدَّد. ويبدو أنّ هذه المُفارقة تُكوّن العقدة الأساسية في "علم الترجمة". وتشهد عقدة هرمس على هذا البحث ـ الذي لا طائل تحته ـ عن الأساس. وليس من المُمكن التوصل إلى نظريةٍ في الترجمة إلا في حُدود قرارٍ يتَّخذه المُنظِّر لوضع حدٍّ لهذا السَيْل من الفرضيات، وذلك بأنْ يتوقّف عند ترجمةٍ واحدة مُحدَّدة. هكذا لا يستند مضمونُ هذه النظرية إلى النص، بل إلى قرار المُنظِّر أنْ يتوقف هنا بدلاً من هناك، أي أنْ يتوقف عند ما يرى أنه "استبدالي" في ترجمةٍ ما. وتقول نظرية الترجمة أقل عن الترجمة نفسها مما تقوله عن المترجم والمُنظِّر: فهي تبيّنه، إنها تضع هرمس في مواجهة الرسالة التي عليه تسليمها. وطالما أنّ أيَّ ترجمةٍ تكهّنٌ حول النص المُترجم، وطالما أنّ أيَّ نظريةٍ يجب أنْ تُصدّق

(290) انظر أعلاه § 42 من هذا الكتاب. إن ترجمتنا لـ ليشتنبرغ (Lichtenberg) ليست نهائية، وهي ليست سوى شهادةٍ على تكهُّنات المترجم حول النص الألماني. والنص المُترجَم ليس سوى نتيجةِ تفكّراتنا حول معنى النص الأصلي. فهو بذلك لا يُمثّل سوى رؤيةٍ لمعنى النص الذي يجب أنْ تُكمّله ترجماتٌ أخرى لمترجمين آخرين، ويجب أنْ يُكمِّله - وهذا هو الأمر الأهم - القارئُ نفسه الذي يعمل، من جهته، على "فك رموز" معنى النص. الترجمة والقراءة مرتبطتان ارتباطاً لا فِكاك فيه.

صحتَها الوقائع، فإنّ ما يستتبع ذلك هو أنّ نظرية الترجمة تكون إما وضع فرضيّات حول ترجمة نصٍّ مُعيّن في نظام (وهذا ما ينزع عنها أيّ سَعي إلى العِلمية أو العالمية)[291]، وإما أنها لا يُمكن بتاتاً أنْ تؤسَّس على صَوابٍ، لكونها لا تستطيع أن تُصدّق صحتَها الوقائعُ لأنها لا تقوم إلا على الفَرَضيات. إنّ هرمس، ربّ الكذابين، محشورٌ جداً بالمنطق، ويبقى بالنتيجة وحيداً مع مسؤوليته المُرْهِقة.

§ 118. على العموم، تضعنا النظرية في موقفٍ نستطيع فيه أنْ نفهم ظاهرةً معينة وأنْ نُكرِّرها. لا تُلبّي نظرية الترجمة هذه المعايير العامة. الواقع أنني إذا كنت أجهل اللغة الصينية، فإنّ أيَّ نظريةٍ من نظريات الترجمة لا تستطيع أنْ تُخوّلني الترجمة انطلاقاً من الصينية، من هنا تأتي فكرةُ أنَّ نظرية الترجمة تُحدّ إما بمقارنة الترجمات، وهي مقارنة لا قيمة علمية لها بالمعنى الدقيق للكلمة[292]، وإما بالتفكير حول المُمارسة والنقل اللغوي، وهذه مقاربة منهجية. في الواقع، العمل الأساس الذي يُتيح لنا فَهْم ترجمةٍ معينة ليس الترجمة نفسها بل "القراءة". يبدو أنّ نظرية الترجمة لا تنفصل عن نظريةٍ في القراءة.

§ 119. الأدب والترجمة مُتماثلان. فالأعمال في فن الرسم والموسيقا والنحت لا تحتاج إلى أيّ وَسيط من أجل تذوّقها عالمياً. لكنّ الآداب يجب أنْ تلجأ إلى ناقلٍ من أجل بلوغ العالمية نفسها.

(291) يجب أن تكون النظريةُ في الترجمة صالحةً لنصٍّ مُعينً، وهذا لا يستلزم أنها يُمكن أنْ تكون صالحة فيما إذا طبقناها على نصوصٍ أخرى.

(292) كلُّ تشبيهٍ أعرج [كلُّ تشبيهٍ تشبيهٌ مُتهافت] (Omnis comparatio claudicat).

بين الكاتب والقارئ ينسَلّ غالباً وجهٌ وسيط، المترجمُ الذي هو في الوقت نفسه "قارئ" النص الأصلي و"كاتب" النص المترجم. وما تقدِّمه لنا أيُّ ترجمة، مهما كانت ممتازة، "لا يكون بتاتاً إلا قراءةً للنص الأصلي قام بها المترجم". ولا يحصل هذا من دون نتائج، لأنّ الأصل وترجمته مختلفان نوعياً. فالأول ينبع من "الكتابة" ـ مع كل ما تتضمَّنه ثقافةُ المكتوب من حُرِّيّات ـ ، في حين أنّ الثانية تأتي من "القراءة" ـ مع كل ما يفترضه فِعلُ القراءة من ثقافة، وميولٍ عاطفية، وذاكرة، وتبادلٍ أيضاً. وكما يذكر "جورج ستاينر"، فإنّ القراءة الجيدة "هي الخوض في تبادلٍ شامل"[293]. والمترجم الذي يكون قارئاً تجاه النص الأصلي يشترك في هذا الاندفاع نحو التبادل أمام النص. وتكون ترجمته إعادةً لمعنى مُحدَّد تماماً بقدر ما هي تدخُّلٌ شخصي في هذا المعنى. يُمكننا هنا أن نقول إنَّ عمل المؤلف مُناجاة النفس (مونولوج)، أي مجموعةٌ من الأفكار والبواعث الخلاقة تأتي من الكتابة، في حين أنّ "عمَل" المترجم، من جهته، نتيجةٌ لحوارٍ ـ بين الكاتب والمترجم ـ هو وليد القراءة. في هذا المِضْمار، ليست "الأصالة" التي يُمكن أنْ تعتزّ ترجمةٌ ما بها بتاتاً سوى مُجرّد تَدْليس، وذلك بقدر ما "تُجري الترجمةُ هذا التبديل النَّوْعي بين الكتابة والقراءة، بين المونولوج والحِوار". وما يوجد بين يدي قارئ الترجمة ليس بتاتاً الأصل، أو وجه آخر من الأصل. ما يوجد بين يديه هو "ملاحظاتٌ هامشية لقارئٍ ممتاز" على

(293) George Steiner, *Passions impunies*, traduit par P.-E. Dauzat et L. Evrard (Paris: Gallimard, 1997), p. 18.

صفحات الكاتب، أي "قراءة للعمل"، وليس العملَ نفسه، تقريباً مثلما لا يرتبط كثيراً "هولدرلين" ـ الذي قدمه "هايدغر" ـ بمجنون "توبينغن". هناك إذن خاصية مركزية لمسألة القراءة في الترجمة يجب أنْ تظهر في تاريخ هذا العلم.

§ 120. من الهامّ أنْ نُلاحظ أنه يوجد بين "القديس جيروم" (Saint Jérôme) و"ليوناردو بروني" (Leonardo Bruni) صَمْتٌ في نظرية الترجمة. بين "مبحث حول أفضل أشكال التأويل" (Liber de optimo genere interpretandi) و"في التأويل الصحيح" (De interpretatione recta) مرّ أكثر قليلاً من ألف عام. تعود أسباب هذا الصَّمْت إلى مفهوم القراءة في العصور الوسطى الذي كان مُختلِفاً عنه في العصور القديمة. ويظهر في عصر النهضة عودةٌ إلى مفهوم كلاسيكي للقراءة، مما سجّل عودةً إلى العمل النظري حول الترجمة.

§ 121. تمتاز هذه الحقبة الطويلة التي هي العصور الوسطى، من بين أمورٍ أخرى، بخسارة الوحدة اللغوية التي كانت موجودة في الأمبراطورية الرومانية، وبتحويل اللغة اللاتينية إلى نظامٍ في خدمة الطقوس الدينية، وتعليم اللاهوت، والدبلوماسية، والإدارة العامة، والتبادلات التجارية. لقد كان لخسارة الوحدة اللغوية هذه أثرٌ في الترجمة. إذ إنّ الوحدة الروحية والثقافية الأساسية للبلدان الأوروبية بدأت تظهر عندها في فنّ الرسم الديني الذي حلّ محلّ النص، وتوصّلت بذلك، من خلال الفن، إلى نوعٍ من الوحدة اللغوية. فالموزاييك، والرسم الجداري، والزّجاج الملوّن، وفنّ العمارة الدينية، كانت تشكّل بحدّ ذاتها لغةً تُتيح نشرَ الرسالة المسيحية، ونقلَ تاريخ المسيحية وقِيَمها الدينية. نشهد تفوّق الصورة على النص،

وانتقالية الصورة على لاانتقالية القراءة. الصورة قوية جداً، وهي تشغل حَيِّزاً كبيراً، حيث إنّ الترجمة تصبح معها "نَسْخاً" ـ على الرغم من أنها علمٌ أساسي في العصور الوسطى. إنها تعبّر عن نفسها في "الكلمة كلمة". وهنا، يوجد القليل جداً مما يُمكن التنظير فيه.

§ 122. نُدرِك في هذه الحالة إدراكاً أفضل أنّ عَوْدة الاهتمام بالترجمة قد ظهرت في عصر تجدّد القراءة. ويبدو على كلٍّ أنّ هذا التجدّد مُكوِّنٌ لأحد الاتجاهات العميقة لما يُدعى باسم "النهضة". وإذا كان الأصلُ الديني لكلمة "نهضة" (Renaissance) مقبولاً اليوم عموماً، من خلال "رسائل بولس" و"إنجيل يوحنا"[294]، فإنه من الضروري تخيّلُ أنّ ما تَجدَّد في عصر النهضة هو أولاً الإنسان، إنسانٌ جديد أحياه الفِكر، "فكرٌ تَشَكَّل بالنصوص". فالعودة إلى كُتّاب الحَضارات القديمة ـ الذين كانوا حاضرين رغم ذلك خلال العصور الوسطى كلها ـ تشهد على إعادة اكتشافٍ لهؤلاء الكُتّاب أقلّ مما تشهد على "طريقةٍ جديدة في قراءة أعمالهم"، وهي: كان يتعلق الأمر بقراءة هؤلاء الكُتّاب فيما كانوا عليه هم أنفسهم. فما يميّز الدراسات القديمة الأنَسيّة عن الدراسات في العصور الوسطى هو أنّ الأنَسيّين كانوا يُريدون دراسة الأقدمين لِما كانوا عليه هم أنفسهم تاريخياً، من دون الرجوع إلى التأويلات الدينية أو مُحرمات الإيمان العقائدية[295].

§ 123. حركة "العودة إلى المبدأ الأصلي" تلك، ذلك البحث عن

(294) Jn, 3, 3-8.

(295) في النقاش الذي قاده الأنَسيّ لورنزو فالا (Lorenzo Valla) حول الوَجْه الحقيقي لفلسفة أرسطو، يجب النظر إلى وجود رابطٍ مُباشر بين هذه الرغبة في الحقيقة =

الأصل "الإنساني" للعالم، مع كلّ ما يُمكن لهذه العودة أنْ تَدين به للأفلاطونية الجديدة، قد ساعدتهما مُمارسةُ القراءة التي تَكون فيها سعةُ اطلاع القارئ تطبيقاً "لتقنيةٍ" مُعيّنة (معرفة اللاتينية واليونانية، معرفة الحضارة القديمة والأدب الكلاسيكي معرفة مُفصَّلة... إلخ) أكثر مما تَكون تطبيقاً "لعقيدة"، أو لرؤية أيديولوجية (مسيحية) للماضي. فالأنَسيّ ينتبه لواقعِ الأشياء التاريخي، لِكَوْن هذا الواقع هو الضامن لحقيقةٍ أبَدية وَجَدت في العصر القديم أسمى تعبيرٍ عنها وأشدّها تناسقاً. هكذا، لا يبغي أيُّ عملٍ فيلولوجي أنْ يضَع منهجيةً لمُقاربة النصوص القديمة وحسبٍ، بل أنْ يضع مادياً المعاييرَ الموضوعية للحقيقة التاريخية. من هذا المنظور، فإنّ الترجمة، التي ترتبط بالأدب، والتي تقوم بدورٍ جوهري في حضارةٍ تنتقلُ الثقافة فيها بواسطة التراث المَكتوب، تكتسي أهميةً هائلة منذ بداية القرن الخامس عشر. فمع الفيلولوجيا، كان على الترجمة أن تُسْهم في تأسيس هذه الحقيقة التاريخية للعالم القديم التي كانت الأنَسية تُحاول أنْ تُثبتها. فكان من الطبيعي إذاً أنْ ينكبّ الناس، في أول فترةِ بناءِ الفلسفة الأنَسية، على فنّ ترجمةِ النصوص القديمة ترجمةً صحيحة، كما فعل "ليوناردو بروني". فكان على الترجمة التي ترتبط بالقراءة العلمية للنص أنْ تتخلّى عن مبدأ "الكلمة كلمة" الخاصّ بالقرون الوسطى من أجل تأسيس المبادئ التقنية التي تسمح بانتقالِ حقيقة النصِّ الأصليّ.

= التاريخية وتطوّر تقنيةٍ مُحدَّدة (الفيلولوجيا والترجمة) تُستخدم من أجل تأمين هذه الإرادة التاريخية وتأسيسها موضوعياً.

§ **124.** بقدر ما تكون الترجمة، أياً كانت، نتيجةَ قراءة النص، وبقدر ما يكون ما تُقدِّمه الترجمة لنا ليس الأصلَ بل قراءة للأصل هي في أساسها ذاتية، يُصبح من الضروري أنْ تُحدَّد تحديداً جِدياً الخصائصُ التي يجب أنْ تكون للمترجم، والعيوبُ التي عليه أن يتجنَّبها، والمعارفُ التي يجب أنْ يطّلع عليها من أجل أنْ لا يكون تدخّله في المعنى الأصلي ـ وهو تدخّل لا مَحيص عنه في النَّقل اللغوي ـ مُضرّاً بهذا الأصل. إنّ عصر النهضة يُشير إلى مَجيء حَقبة لا يكون فيها ما يُراد التواصل به نتيجةَ تنظيمٍ سياسي أو عقائدي، بل نتيجة ترتيبٍ "عِلْمي" يتمَحْور حولَ معايير البحث الحُرّ، والدِّقّة الفيلولوجية، والأمانة في صِحّة المصادر. النص، والقراءة، والترجمة، في قلب هذه الحَرَكة.

§ **125.** لكن، يستلزم بالضرورة مثلُ هذه الرغبة في إعادة اكتشافِ الأصل من أجل ما كان عليه "في ذاته"، أنْ تُطوَّر الفيلولوجيا والمنهجية الأساسية اللازمة للتَّرْجمات. عندما يكتب "ليوناردو بروني" ما يأتي: "[...] على المُترجم الممتاز أنْ يُوظّف كلَّ فِكره، وكل روحه، وكل إرادته، في عمل المُؤلِّف الأول، فيتحوّل في هذا العمل بطريقةٍ ما، ويُحاول بذلك أنْ يُعبّر عن بنيته، وموقعه، وحركته، وألوانه، وكل ميزاته"[(296)]، إنما يُشير بوضوح إلى أنّ الترجمة يجب أنْ تُعيد الأصل كما هو تماماً. فتدَخُّلات المترجم في النص تُعدّ أخطاء، وعدم رؤية

(296) Leonardo Bruni, *De interpretatione recta*, traduction, introduction et notes de Charles Le Blanc (Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa, 2008), § 13, p. 47.

المترجم إذاً نتيجةُ تطبيق القواعد المنهجية. ومن خلال النص المترجَم، ما يُنقل هو أكثر من معنى: إنه على الأخصّ طريقة في الوجود، والتعبير، والتفكير، ويجب أنْ تكون هذه الطُّرُق في أفضل الوجوه طُرُق العصر الكلاسيكي القديم، ولكنّها تكون كذلك في أغلب الأحيان طُرُق المترجم أيضاً. إنّ مقاربة الترجمة بواسطة القراءة تُلقي الضوءَ على هذه المظاهر.

§ 126. نصل في نهاية هذا المَسار إلى واحدةٍ من الأساطير المؤسِّسة للترجمة التي تنتمي إلى روح النهضة. هذه الأسطورة هي أسطورة الأصل الثاني[297]. وهرمس، رسول الأولمب "الأمين"، يُجسِّد مَعالمها. تكون الترجمة وَفْق هذه الأسطورة بديلاً عن الأصل، وهذا ما يمنع المترجمَ من التعبير عن نفسه، ومن أنْ يكون هو نفسَه، ويُبعده في الغالب إلى جانب اللامرئيّ. فالتوسيعات المُنظِّرة، وهي ثَمَرات المُماحكين المُرّة، هي بمثابة رَفْضٍ لعُبودية المترجم. إنها تُحاول أنْ تُحرّره بالكثير من النظريات اللسانية، والصِّيَغ الفلسفية البعيدة الاحتمال، ونَظريات التواصل. إذا كانت الترجمة ثمرة القراءة، فإنها نتيجةُ الحِوار بين الكاتب ومُترجمه. إنّ أطراف الحوار يتدخلون في كلِّ حِوار، "وهذا ما يُسهم في تكوين الخِطاب نفسه"، لدرجة أنَّ تَدخُّل المُترجم في عمل الكاتب أمرٌ لا مَناص منه، وذلك مهما كانت الاحتياطات المُتَّخذة من أجل الحَدّ منه. هرمس ينتصر. ومع ذلك، من المسموح به الاعتقاد بأنّ قواعد الترجمة تهدف إلى تأمين وَضْع الترجمة مَحلّ الأصل وتحديد دَوْر المترجم بأنْ يُخلق، نوعاً ما، موقفٌ

(297) أصلي بحرفيته أو بروحه، الأمر سيّان ها هنا.

"لاستلاب المُترجم تجاه الكاتب"، والتواصل تجاه الإبداع، وهرمس تجاه "أبولون". إنّ هذه الوَثبات النظرية التي يُفرَض فيها الاختفاءُ وإذا صح القول الصمتُ على المترجم، وهو سيّد التواصل، تُكوّن موقفاً هو خضوع المترجم تجاه الكاتب والنص، وهذا استلابٌ تُعبّر عنه "عقدة هرمس". هرمس قد هُزم. لكنّ الترجمة إذا أُدركت أنها بمثابة نتيجةٍ للحوار بين الكاتب والمترجم، بين مؤلفٍ وقارئٍ مُتيقظ، ألا يُمكن أنْ تسمح بالتوفيق، لفترة وجيزة، بين هرمس و"أبولون"، وذلك بأنْ تُبيّن كيف أنّ هذين الإلهين يكمل أحدُهما الآخر في عملهما، فأحدهما يُبدع والآخر ينقل نتيجة الإبداع؟ إنّ دراسة عَملٍ مترجم هي في العُمق دراسةُ معنى المؤلَّف "في داخل" المعنى الذي تُعيد بِناءَه الترجمةُ. فمعنى الترجمة يُكوّن جزءاً من معنى العمل المترجَم، لدرجة أنّ هرمس، وشخصيته، واندفاعه، وروحه ـ في حدود ما يكون للآلهة روح ـ ، كلُّ ذلك يَظهر بالضرورة من خلال الرسائل التي يُسلِّمها، بحيث أنّ الثمن الذي عليه أنْ يدفعه بسبب إفراطه ليس بعيداً تماماً عن الغفران. هرمس يرى النّور.

الزَم الصمت

نحن نعلم كيف أنّ ملك "ميله" (Milet) أراد أنْ يشكر "طاليس" (Thalès) على آلةٍ حربية اخترعها هذا الفيلسوف، فطلب منه ما المكافأة التي يريدها. فاقترح الفيلسوف على الملك ـ وهو بذلك استلهم ربما من فن الإقناع عند هرمس ـ أنْ يضع حبّة قمحٍ واحدة في المُربّع الأول من رقعة الشطرنج، ثم حبّتان في المُربّع الثاني، ثم أربعة في الثالث، وست عشرة في الرابع. . . إلخ. بدا للملك أنّ هذا الطلب معقول فوافق عليه. لكن، بهذه اللعبة الدليلية، لم تكن كلُّ أهراءات القمح في "أيونيا" وربما في بلاد الإغريق كلها لتكفي أنْ تملأ المُربَّع الرابع والستين من رقعة الشطرنج.

كذلك، وفي حقبةٍ لاحقة، في العام 1742، قام عالمُ رياضيات ألماني من مدينة "كونيغسبرغ"، وهو "غولدباخ"، بالتكهّن بأنّ أيَّ عددٍ زَوجيّ هو مجموع عددين أوّلَيْن. لكنْ، بسبب وجود اللانهاية الرقمية، من المستحيل أنْ نُبرهن أنّ هذا التكهّن صحيح، أو خطأ، أو لا يُمكن البت فيه. وهذا أمرٌ بالأحرى مُكدِّر لِعِلمٍ دقيق مثل الرياضيات.

بالإضافة إلى ذلك، يَذْكر "بورخيس" بطريقةٍ جد مُلائمة كيف

أنّ شهرزاد، في إحدى ليالي ألف ليلة وليلة، وبخطأ ساحرٍ من الناسخ، قصّت على السلطان حرفياً حكاية ألف ليلة وليلة، ووصلت بذلك إلى الليلة التي تقصّ فيها حكاية ألف ليلة وليلة، وهكذا دواليك إلى ما لا نهاية. لنتخيّل هلع السلطان الذي يسمع من فم شهرزاد نفسها حكايته هو ويُدرك أنه حبيس الحكاية المروية إلى ما لا نهاية...

علينا أنْ نتعلّم من الحكايات. فهذه النوادر الثلاث تقود كلُّها إلى الحقيقة نفسها: "مجموع كل القضايا الحقيقية لا يُمكن تحويله إلى مُسلَّمات". ما تكون إذاً نظرية الترجمة، سوى هذا المجموع؟ بما أنّ فَرَضيّاتِ ترجمة نصٍّ ما ـ لنأخذ "عوليس" لـ"جويس" ـ لا متناهية في التطبيق، فإنها لا يُمكن أنْ تندرج في إطار نظام تأويلي مُغلق. لا يُمكن إذاً أنْ يكونَ هناك نظرية للترجمة يُمكن أنْ تُقدِّم فرضياتٍ تضعها على نص كبير، بل هي تُقدِّم فقط تفكيراً مُنظَّماً ـ ومُحتَمَلاً، من ناحيةٍ أخرى ـ حول استعمال اللغة الذي يقوم به هذا النص أو ذاك، أو هذه الترجمة أو تلك. ويضع هذا الاستعمال الشعرية في قلب مسألة الترجمة. يجب على المترجم أن يقدِّم الأضاحي لـ"أبولون"، وليس لهرمس.

بحماية هرمس، يتشوش التفكير حول الترجمة، وهذه متعة كبيرة لإله المُسافرين الذي يتسلى غالباً بتضليلهم. بالإضافة إلى ذلك، يُوحي هرمس إليهم بكلماتٍ يتجاوز معناها فئة إلى فئة أخرى، كلمات مثل "أمانة"، "حدس"، "غيرية"، تعني حيناً شيئاً ما، وحيناً شيئاً آخر وفق الفلسفة التي تستعملها. هرمس هو الذي يدفعها إلى ذلك، وهو الذي يحب المُداجاة ويحب أنْ يسافر بأسماء مستعارة.

إنَّ تكريس الإجلال لهرمس يعني الاستسلام إلى ذاك الذي

تقضي مهمتُه الأشدّ كِتماناً أنْ ينقل الأرواح لعند "هاديس" وإلى مملكته المُظلمة، وهذا يعني اختيارَ الظلمة بدلاً من النور. في نهاية الأمر، هذا يعني طلبَ الماء من مصدرٍ ظمآنٍ هو نفسه.

فليوقف الإلهُ الرسولُ هرمس طيرانَه الآن! فليَعُد إلى جانب اليُنبوع المُظَلَّل الذي رأيناه فيه منذ قليل، وهو غارقٌ في الأفكار حزين، وتوّاق إلى أعالي الأولمب، وغَيور من حرية "أبولون". لنراقبه وقد عَجَنَه قلقُ الأمانة، وأنهكته الرحلات المُتكررة من أجل تسليم الرسالة، وقد أصبح ذهنه متعباً لشدة ما كرّر كلمات الآخر التي تنزع نفسه عن نفسه. إنه لا يوجد بتاتاً إلا بوجود الآخرين. ونظرته المُتوحِّشة تضيع في الأمواج الزرقاء. إنه يُدرك أنه لن يقوى أبداً على التخلص من القلق والحيرة اللذين يجعلان أحياناً صوته يرتعش ارتعاشاً لا يمكن أن يسمعه أيُّ كائن بشري. إنه يشعر أنه في ضيق، ومحدود برسالته، ومسحوق بها. وليس له من ملجأ سوى اليُنبوع حيث يرتوي، وينعم بالظلال، ويروي غليله بالسكون: الزَم الصَّمْت.

على الأقل، إنه يستطيع أن يسافر بسرعة الفكرة. ها هو قد أصبح في البعيد، بعيداً جداً.

الثبت التعريفي

أخلاقيات الترجمة (éthique de la traduction): في نظر برمان، تقضي أخلاقيات الترجمة بتحديد ما هو المقصود بالأمانة والخيانة. فإذا كان الفعل الأخلاقي يقوم على الاعتراف بالآخر كآخر، وعلى قَبول الآخر كآخر، فإن الترجمة تنتمي ـ بسبب استهدافها الأمانة وفيما يتعلق بالنص الأصلي أولاً ـ إلى البُعد الأخلاقي. وهي، في الوقت نفسه، تَسوسُها الرغبة في انفتاح الغريب من حيث هو غريب على فضائه اللُّغويّ الخاص به. لكن، "وبما أنّ الحاجة إلى فعل الترجمة يجب أن يُفتَّش عنها في انعدام ذاتية الدلالة في النص، فإنه يجب أنْ نَخلص إلى أنّ القاعدة الأخلاقية التي تَسوس ترجمةً ما ليست ذاتَ طبيعةٍ أبستيمولوية، كما تدّعي أخلاقيات الترجمة التي تجعل منها ضرورة حتمية أصيلة في النص، بل هي بالأحرى ذات طبيعة منهجية" .

استدلال (inférence): يُحدّ الاستدلال بأنه عملية استنتاج يُقبل بموجبها قولٌ معيّن بسبب علاقته المنطقية مع قولٍ آخر أو مع مجموعة من الأقوال الأخرى التي تُعد صادقة وحقيقية. تأتي أولوية الاستدلال من واقع أننا نستخرج قضيةً حقيقية من قضيةٍ أخرى قُدمَّت على أنها حقيقية هي أيضاً، وذلك "مع افتراض وجود رابطٍ مُعيّن"

انطلاقاً من أفكارٍ وسيطة. إلا أنه ليس من المفروض أن يتأسَّس هذا الرابط على العقل، بل يكفي أن لا يكون إلا مُفترضاً أو ـ أفضل من ذلك ـ مُضمَّناً في القضايا التي تسبقه. هذا التضمين الذي تُعالَج فيه القضايا كمجموعاتٍ دالة، هو الذي يسمح بوجود الصُّور البلاغية والاستعمال التجميلي للّغة.

انبناء مزدوج (double articulation): نظرية التمفصل المزدوج أو الانبناء المزدوج من ثوابت التفكير اللساني. وهي تقوم على أنّ اللغة البشرية الطبيعية لا تُحدّ ولا تتميّز عن غيرها من وسائل التواصل (كالإيماء، والألوان، والحركات) إلا بالانبناء المزدوج، أي بكون الإشارة اللغوية تعمل ضمن نظامٍ خاص ذي قواعد مُحددة، وبكون العبارة اللغوية تقوم على تركيبة معينة تتصف بحركتين متكاملتين هما: حركة المونيمات أو الوحدات المعنوية الصغرى، وحركة الفونيمات أو الوحدات الصوتية الصغرى .

أنطولوجيا (ontologie): الأنطولوجيا فرع من فروع الفلسفة، وهي تدرس الكائن الفعلي بصفته موجوداً، في خصائصه العامة وبغض النظر عن التحديدات الخاصة والفردية .

تعبير اصطلاحي (idiotisme): التعبير الاصطلاحي تركيبٌ لغويّ يخصّ لغة من اللغات دون غيرها، بحيث لا يكون له متكافئ دقيق في أي لغة غيرها. وبذلك، يكون من المستحيل ترجمة التعبير الاصطلاحي من لغة إلى أخرى ترجمة حرفية.

الثالث المرفوع (le tiers exclu): يقوم مبدأ الثالث المرفوع على فكرة أنه بين قضيتين متناقضتين، إذا صدقت إحداهما كذبت الثانية، والعكس بالعكس. ولا وجود لثالث بينهما. فإذا قلنا إن امرأة وضعت صبياً، فهذا يعني أنها لم تضع بنتاً، والعكس صحيح. ولا يمكن التفكير بأيّ احتمالٍ ثالث.

ذاتية (subjectivité): تدلّ الذاتية على كل ما يتعلق بالحياة الداخلية للمرء، بصفتها أمراً يدركه هو نفسه، ويخصّه هو نفسه دون سواه. وعند استعمال اللغة تبرز الذاتية في مظاهر عديدة من الخطاب. ذلك أنّ تنظيم الخطاب هو في نهاية الأمر عمليةُ تكَفُّلٍ تقوم بها الأشكالُ البلاغية التي ـ إذا صح القول ـ تعمل فيها ذاتيةُ الذي يتواصل على تشكيل الخطاب. وتكون هذه الذاتية، في نهاية الأمر، هي التي تُنتجه وتَضمن تماسكه. تلك الذاتية إذاً هي التي يتوجب علينا بنتيجة الأمر أنْ نتعرّف عليها من أجل تأويل النصّ تأويلاً صحيحاً، ودون أنْ يلهينا عن ذلك "الشكلُ الخارجي" للرسالة.

سخرية (ironie): السخرية صورة بلاغية تقوم على قول عكس ما يُراد قوله، في سبيل التهكم وليس الخداع. تدلّ السخرية ـ من حيث ارتباطها بالممارسة الفنية للغة ـ على العلاقة العَرضية بين المَضمون والشكل. ومن منظور الترجمة، يعني هذا الأمرُ التخلّي عن الحَرْفية التي لا تَقدر أنْ تعبّر عن هذه اللعبة العَرضية بين المضمون والشكل، فالحرفية من حيث تحديدها تأخذ الشكل على محمل الجد. في نظرية القراءة التي تقع عند شارل لوبلان في أساس أي عمل ترجمي، السخرية نوع من الاستبعاد، إذ إنّ الكلام الساخر ينتقي مُسبقاً الشخص الذي يتوجّه إليه. فهو لا يُمكن أن يُعدّ نصاً يهَب نفسه لكل من يقرأه. ويوجد في السخرية القارئ الذي يجب أو يستطيع أن يفهم، والقارئ الذي يجب أن يُستبعد من الفهم. وهذا ما يكوِّن صعوبةً كُبرى في الترجمة، لأنه قد يحصل ـ على كلٍّ، هذا يحصل في أغلب الأحيان ـ أنْ يكون المترجم بالضبط في عِداد أولئك الذين يستبعدهم المؤلفُ من دائرة الحميمين. فكل جملة ساخرة تفترض على الأقل عنصراً واحداً مُتناقضاً يضع فَهْم الجملة نفسها في مَوْضع الشك. في عملية الترجمة إذاً، تدلّ السخرية على

أن معنى النص لا ينتمي إلى مجال اللغويات وحسب، بل كذلك إلى عملية التواصل، وهذه الأخيرة هي التي يجب على المترجم أنْ يُعيرها كل انتباهه.

علم الترجمة/ ترجمية (traductologie): عِلم الترجمة (أو الترجمية، أو دراسات الترجمة) علمٌ يُفكر في الترجمة ومعناها ومناهجها. يحدّ برمان هذا العلم بوصفه التفكير الذي تقوم به الترجمة على نفسها، انطلاقاً من واقع أنها تجربة، أو ممارسة فعلية. بذلك، ينتمي "علم الترجمة" إلى العلوم الذاتيّة (بالمعارضة مع العلوم الطبيعية التي تفسر الواقع الخارجي) .

غيرية (laterite): يرتبط مفهوم الغيرية بالعلاقة بين الذات والآخر، ويقوم على الاعتراف بالآخر ليس فقط من حيث هو مخالف للذات ومختلف على أصعدة عدة (دينية، ثقافية...) بل هو يقوم كذلك على رفض وجود أي تماهٍ بين الطرفين. لكن، إذا كان التماهي بين الطرفين مستحيلاً، وإذا كان يُعدّ ـ في فِعل الترجمة ـ أن النص المطلوب ترجمته يُمثل مُطلق الغيرية، فإن ذلك يعني أن النص غير قابل للترجمة، بسبب استحالة العثور على نقاطٍ مشتركة بين النص الأصلي والنص الهدف. من هنا يستنتج شارل لوبلان أنّ "الأساس" في الترجمة ليس الآخر في غيريته "وإنما الذات".

قياس إضماري (enthymème): القياس الإضماري قياسٌ غابت عنه المقدمة أو النتيجة، وبقيت إحداهما مُضمرة. لما كان الرجل المثقف يُعبِّر قبل أي شيء آخر عن "اتجاه" فكره، هذا "الفكر المُرهف" الذي يُمثِّل التعبير الجمالي والبلاغي عن الذكاء، ولما كان العقل يريد فَهْم العالم ـ ويريد غالباً التعبير عنه باللغة ـ، فإنه يجد الأساس لخطابه في البلاغة، التي يمثّل القياسُ الإضماري فيها القاعدة التي يتوجّب الانطلاق منها عندما لا يوجد إلا مُقدِّمات قياسية

مُحتملة. فإذا قلنا هذا هو الصباح، لأنّ الشمس تُشرق، نضع إضماراً قياسياً، لأننا نُهمل المقدمة القياسية الأساسية في هذا الاستدلال (تُشرق الشمس دائماً في الصباح)، وهي مقدمة قياسية تُعدّ غالباً حقيقية بالتجربة أو بالاحتمال، دون أنْ تكون رغم ذلك مبنية على المنطق. إنّ عدداً كبيراً من خطاباتنا في موضوع العالم هي قياسات إضمارية: فهي تستند إلى مُقدِّماتٍ قياسية مُمكنة أو حتى مُحتملة. في مجال الترجمية، غالباً ما تتضمن الخطابات التي يتعامل المترجم معها عدداً كبيراً من القياسات الإضمارية التي يتوجب عليه اكتشاف المُضمر والمُحتمل والمُمكن فيها.

مرسلة/ رسالة (message): تُحدّ المرسلة في عملية التواصل بكونها سلسلة من الإشارات ترتبط فيما بينها ضمن صيغة معينة، وينقلها المُرسِل إلى المُرسَل إليه من أجل الإبلاغ والتواصل. ويُعرّفها علم الترجمة بأنها "ما يحتوي عليه الكلام من معنى ينبغي على القارئ ـ المترجم استيعابه ونقله للمتلقي". ويرى شارل لوبلان أن موقف المترجم من المرسلة (وخصوصاً عندما تكون نصاً أدبياً) يجب أن لا يكون سلبياً، فالموقف السلبي قد يكون مقبولاً لو كان معنى المرسلة الأصلية مغلقاً. والعمل الذي يتوجب على المترجم أنْ يقوم به هو إخضاع المرسلة لنوعٍ من العمل التأويلي، قد يذهب إلى حدّ الابتكار الذي يضعه في نهايّة المطاف في مرتبة المؤلف. وبما أنه من المُعترف به أنّ ما ينظّم تعدّد المعاني في المرسلة هو "الاستعمال" الذي يقوم به المؤلف للّغة، فإنه يتوجب على المترجم الذي يعرض هذا التعدّد في المعاني أنْ ينظّم الترجمة في إطار فئاتٍ مُشابهة، أي أنّ عليه أنْ يستعمل اللغةَ لإنتاج مرسلاتٍ تُتيح مرورَ تعدّد المعاني.

مَوْضَعة (thématisation): تقضي مَوْضعة مفهومٍ ما بأن يُفسَّر انطلاقاً من الفئات الخاصة بفلسفةٍ معينة.

هرمينوطيقا/ علم التأويل/ علم التفسير (herméneutique): في الأصل، الهرمينوطيقا علم يُعنى بتأويل النصوص وتفسيرها بطريقةٍ تُتيح استخراج الدلالة المجازية غير المباشرة انطلاقاً من الدلالة الحقيقية المباشرة. في الفلسفة المُعاصرة، تقدم الهرمينوطيقا نظرية في قراءة النصوص تقوم على تفسير هذه النصوص انطلاقاً من موقع تلقي العمل الأدبي أو الفني، فتُسائل من أجل ذلك النصَّ بحد ذاته، وكذلك علاقته مع المؤلف (مسار الشرح) ومع القارئ (مسار الفهم). في مجال الترجمة، يُحاول شارل لوبلان أن يبيّن أن فهم النص المطلوب ترجمته لا يمكن أن ينحصر في إطار الهرمينوطيقا، أي أنه لا يُمكن أن يُحد فهمُ استعمال اللغة في النص بالعلاقة بين الإشارة اللغوية والمعنى وحسب. ذلك أن اللغة تتمتع بقدرةٍ خلاقة (شاعريتها الذاتية)، بالإضافة إلى أنها تنعم بما يمكن أن نسميه "قيمة روحية". وإذا كانت النقطة الجوهرية في الترجمة هي تأويل "المعنى" الذي يجب أن يُعطى للاستعمالات اللغوية، فإن الأولوية يجب أن تُعطى للمعنى أكثر مما يجب أن تُعطى للتأويل. وهذا يعني تحريرَ الترجمة من "الهرمينوطيقا" (ومن كل ما يتبع أيَّ هرمينوطيقا كانت، أي المُمارسة المنهجية)، من أجل وَضْعها في ما يخصّها هي بالذات، أي "شاعرية اللغة" التي هي قُدرة اللغة ـ أياً كانت ـ على خلق المعنى.

ثبت المصطلحات

آداب المهنة	déontologie
أبستيمي	épistémè
إبهام	hermétisme
أثالة	étymologie
اختلاف	différance
أخلاقي/ أخلاقيات	éthique
أخلاقيّة	moralité
استبدالي	paradigmatique
استدلال	inférence
إشارة	signe
اعتباطي	arbitraire
اقتراض	emprunt

fidélité	أمانة
humaniste	أنَسيّ
déverbalisation	انعتاق من اللفظ
axiome	بديهية
interprétation	تأويل
hypostase	تبديل نحوي/ شخص [عند ليفيناس]
vulgarisation	تبسيط
déverbalisation	تحصيل المعنى
analytique	تحليلية
traductologie	ترجميّات
fragmentaire	تَشَظٍّ
idiotisme	تعبير اصطلاحي
popularisation	تعميم
convention	تواضُع/ توافُق
proposition	جملة
préciosité	حَذلقة
lettre	حرف
belles infidèles	خائنات جميلات

discours	خطاب
faux amis	خوّان
connotation	دلالة حافة
signifiance	دلاليّة
exponentiel	دليلي
subjectif	ذاتيّ
subjectivité	ذاتيّة
autosignifiance	ذاتية الدلالة
doxa	رأي
stoïcien	رواقي
esprit	روح
mystique	روحانية
romantisme	رومانسية
temporalité	زمنية
sous-entendu	ضِمني
obscurantiste	ظَلامي
rhétorique	علم البلاغة
herméneutique	علم التأويل/ علم التفسير

traductologie	علم الترجمة
dialectique	علم الجدل
logologie	علم الكلام
ontologie	علم الكينونة/ أنطولوجيا
grammaire	علم النحو
séculariser	عَلْمَن
analytique	عمل تحليلي
énonciation	عملية القول
étrangeté	غرابة
etrangèreté	غربوية/ غريباتية
altérité	غيرية
différence	فرق
éloquence	فصاحة
traduire	فِعل الترجمة
acte de traduire	فعل ترجمي
esprit	فكر
cynique	فيلسوف كلبيّ
cabale	قَبالة

intention	قَصْد
intentionnalité	قَصْديّة
énoncé	قول
aphorisme	قول مأثور
enthymème	قياس إضماري
syllogisme	قياس (منطقي)
étant	كائن
ambiguïté	لَبْس
exigence de la littérarité	لُزوم الحرفية
linguistique	لسانيّات
langue adamique	لغة آدمية
protolangage	لُغة أوائليّة
langue primordiale	لغة أولية
langue pure	لغة صرفة
langue universelle	لغة عالمية
logos	لوغوس
sous-entendu	مُتضَمَّن
transcendantal	متعالٍ

محتمل	vraisemblable
مدلول نطاقي/ توسّع	extension
مذهب الذرات الروحية	monadologie
مذهب العلة الغائية	téléologie
مُرسَلة/ رسالة	message
مُضمر	implicite
مُعادل	équivalent
مُعتقد	doxa
معنى	sens
مُفارقة	paradoxe
مقال	énoncé
مقدمة قياسية	prémisse
مُنازعة	disputatio
منطق	logique
موجود	être
مَوْضَع	thématiser
مَوْضعة	thématisation
مونادية	monadologie

mythique	ميثيّ
texte de départ	نص لغة الانطلاق
texte d’arrivée	نص لغة الوصول
visée	هدف
herméneutique	هرمينوطيقا

الفهرس

- ن -

- هـ -

- و -